

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
ФАКУЛЬТЕТ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА  
на здобуття освітнього рівня Магістр  
зі спеціальності 024 Хореографія

на тему: **«Вплив зовнішнього середовища на трансформацію рухів у сучасній хореографії на прикладі сюїти "Три осені"»**

Структура кваліфікаційної роботи:

- теоретична частина творчого проекту
- творчий проект – хореографічна сюїта

**«ТРИ ОСЕНІ»**

виконавець: здобувач вищої освіти

рівня магістр

денної форми навчання

Олеся В'ЯЛА

керівник кваліфікаційної роботи:

старший викладачка кафедри сучасної та бальної хореографії,

кандидат мистецтвознавства, Заслужений тренер України

Кирило ШКУРСЬОВ

Харків – 2022 р.

## **ЗМІСТ**

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ.ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДЛЯ СТВОРЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇСЮІТИ</b> .....	6
1.1. Характерні особливості та ключові тенденції руху в contemporary dance..	6
1.2. Імпровізація як спосіб вираження емоцій та пошуку природи виникнення унікальних рухів у сучасному танці .....	10
1.3. Арт-терапія як прогресивний метод подолання емоційних потрясінь за допомогою мистецтва.....	16
<b>РОЗДІЛ II. РОЗГЛЯД АНАЛОГІВ ТВОРЧОГО ПРОЕКТУ В ХОРЕОГРАФІІ ТА ІНШИХ ВИДАХ МИСТЕЦТВА</b> .....	22
2.1. Аналіз поведінки людей у складних життєвих обставинах на основі творів кінематографічного мистецтва.....	22
2.1.1. Кінострічка «Я – Легенда» за мотивами однойменного роману Річарда Метісона .....	22
2.1.2. Життєвий шлях художниці Фріди Кало у фільмі-біографії «Фріда».....	23
2.1.3. Екранізація оповідання «Загадкова історія Бенджаміна Баттона» Френсіса Скотта Фіцджеральда.....	25
2.2. Висвітлення поведінкових реакцій людини на зовнішні обставини на прикладі персонажів літературних творів.....	29
2.2.1. Пригодницький роман «Тигролови» Івана Багряного.....	29
2.2.2. Алегоричний роман «Володар мух» Вільяма Голдінга.....	30
2.3. Дослідження аналогічних творів хореографічного мистецтва.....	32
2.3.1. Одноактний балет «Underground» Радуги Поклітару в репертуарі театру «Київ модерн балет».....	32
2.3.2. Одиночний спектакль «XENOS» Акрама Хана.....	36
2.3.3. Сольний спектакль «Cry» у постановці Елвіна Ейлі.....	38

## ТВОРЧИЙ ПРОЕКТ

<b>РОЗДІЛ I. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ.....</b>	<b>40</b>
1.1. Основні характеристики хореографічного твору.....	40
1.2. Дійові особи та їхня стисла характеристика.....	40
1.3. Лібрето.....	41
1.4. Розгорнутий зміст.....	41
1.5. Драматургія.....	43
1.6. Музичний аналіз.....	46
1.7. Опис та зображення костюмів.....	48
<b>РОЗДІЛ II. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ.....</b>	<b>52</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>79</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>81</b>

### ВСТУП

**Актуальність теми.** У першій чверті ХХІ століття значна увага світу спрямована на дослідження стану та поведінкових реакцій людей у нетипових і, зазвичай, складних життєвих ситуаціях. Не оминають цю тему і пошуки митців у сфері хореографічного мистецтва, продиктовані їхнім життєвим досвідом. Ще у ХХ столітті талановиті, прогресивні балетмейстери починали створювати власний стиль та хореографічні образи, не лише приділяючи увагу візуальній складовій руху, а й детально аналізуючи внутрішні відчуття та зовнішні обставини, які цей рух породжують. Митці намагались не використовувати хореографічний стиль та методи інших людей, а експериментувати, спираючись у пошуках на власний життєвий і танцювальний досвід. Саме тому першоджерелом виникнення особливого стилю того чи іншого хореографа нерідко слугувала емоційна складова, адже пережиті відчуття, безперечно, впливають на характер та якість руху.

Одну із ключових ролей у зростанні інтересу до емоційної складової мистецьких творів у першій чверті XXI століття зіграло російське посягання на територіальну цілісність та державний суверенітет України, що почалося в 2014 році зі Сходу та переросло у повномасштабне вторгнення 24 лютого 2022 року. Аналіз поведінки різних людей у стресових ситуаціях не тільки активував діяльність психологів, але й посилив пошуки фахівців у сфері мистецтва у спробах адаптувати творчість українських митців до нової реальності.

Аналізуючи прояви інтересу представників різних видів мистецтва до роботи над емоційною складовою художніх творів II половини XX – I чверті XXI століття, доцільним було акцентувати увагу на тенденціях розвитку сучасного танцю, зокрема contemporary dance, адже саме цей стиль покликаний не тільки дивувати довершеною пластикою, а і втілювати в кожному русі переживання виконавця чи постановника.

**Мета** – дослідження основних особливостей contemporary dance в контексті посиленої уваги до природи руху та

емоційних проявів танцівника; створення на цій основі хореографічної сюїти.

**Завдання:**

- розглянути витоки та історію розвитку contemporary dance;
- проаналізувати особливості руху в contemporary dance;
- розглянути сучасний танець як спосіб вираження емоцій у структурі хореографічного тексту;
- розглянути імпровізацію як спосіб пошуку унікальних рухів у сучасному танці;
- проаналізувати хореографічне мистецтво як один з напрямків арт-терапії;
- виявити вплив пережитих стресових ситуацій на рух у танці;
- проаналізувати художні твори хореографічного та інших видів мистецтва, в яких висвітлюється поведінка людини, що пережила нетипові (стресові) події;
- створити хореографічну сюїту на основі дослідженого матеріалу;

**Об'єкт** – основні тенденції у сучасній хореографії.

**Предмет**– виявлення впливу зовнішніх чинників на характер руху у сучасній хореографії та аналіз розглянутого матеріалу для створення хореографічної сюїти.

**Методи дослідження обраної теми:**

- історичний метод;
- метод спостереження;
- метод порівняння;
- метод аналізу;
- біографічний метод.

**Практичне значення** полягає в тому, що отримані в результаті виконання кваліфікаційної роботи дані можуть бути використані студентами та викладачами для створення танцювальних комбінацій, композицій, етюдів, номерів, хореографічних сюїт з посиленою увагою до емоційного стану постановників і виконавців, а також для роботи з навчальних дисциплін: «Мистецтво балетмейстера», «Хореографічний ансамбль», «Сучасний танець», «Хореографічна імпровізація» і так далі.

**Структура та обсяг кваліфікаційної роботи** складається зі вступу, чотирьох розділів та використаних джерел. Повний обсяг роботи складає 83 сторінки.

## **РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДЛЯ СТВОРЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ**

### **1.1 Характерні особливості та ключові тенденції руху в contemporarydance**

У 20-х роках ХХІ століття можна стверджувати, що поняття «contemporarydance» з'явилося в загальному вжитку відносно нещодавно, але одразу стало використовуватись для позначення особливого напрямку в сучасному хореографічному мистецтві, що продовжує активно розвиватись.

«Contemporarydance – напрям сучасного танцю, що поєднує в собі різні стилі та напрямки хореографічного мистецтва, які виникли і розвивалися в ХХ та ХХІ столітті. Його основу складає імпровізаційна техніка, а також рухи, запозичені з танців джаз, модерн, вправи з йоги, деякі прийоми зі східних бойових мистецтв тощо. «Це позачасовий експериментально-пошуковий напрям хореографічного мистецтва, де винахідливість, оригінальність танцювального виконання, синтез мистецтва і сучасних технологій, неповторно самобутньо відображають емоційний стан людини» – пише в своєму дослідженні Ольга Хендрик, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри сучасної та бальної хореографії Харківської державної академії культури [22, с.129].

Термін «contemporary» дослівно означає сучасний. Він прийшов на зміну понять «модерн», «неоавангард», «постмодерн», «актуальне мистецтво», зайнявши фізичний, віртуальний і концептуальний вимір від галерей, журналів, будівельних споруд і театрів до типів мислення, політичних практик тощо. «У

мистецтві це поняття використовується як «contemporaryart», здебільшого пишеться у графічний спосіб і вживається без перекладу. Це спричинене термінологічною двомовністю фахівців, які, запозичаючи іншомовні терміни без звертання до мови-посередника, підкреслюють інституційний контекст, термінологічну закріпленість, а отже, і принципову визначеність цієї мистецької практики» – стверджують мистецтвознавці [22, с 129].

Тим не менше, говорячи про складність трактування даного поняття у сучасному мистецтві, неможливо не згадати про важливі спроби висвітлити точки зору авторитетних представників сфери українського мистецтвознавства, що й мав на меті Олексій Радинський у своїй статті «Контемпораріарт» (2010): «Середовище колишнього Центру сучасного мистецтва, репрезентоване кураторкою Олесею Островською, послідовно дотримується такої позиції: "Контемпораріарт" – це просто непорозуміння, журналістська помилка, яка виникла внаслідок браку освіти й поширилася через некомпетентність мистецького середовища. Далі, "контемпораріарт" – це і є contemporaryart, сучасне мистецтво, а сучасне мистецтво, своєю чергою – це все мистецтво, яке твориться зараз. Таким чином, не можна говорити про «сучасне мистецтво» і просто «мистецтво» – існує тільки хороше й погане сучасне мистецтво» [13]. Не оминає Олексій Радинський і дещо іншу думку, яку висловив мистецтвознавець Олег Сидор-Гібелінда: «Contemporaryart – синонім актуального, тобто експериментально - пошукового мистецтва наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття. Ні в якому разі не означає мистецтва, сучасного лише внаслідок своєї хронології появи на світ» [12, с. 291].

«На відміну від загально мистецького поняття, у хореографічному мистецтві термін «contemporary» використовується для конкретизації певного напрямку хореографії. Але це є не досить вірним, оскільки contemporarydance не має як стилістичних, так і часових кордонів» [22, с.130].

Активний розвиток contemporarydance у II половині ХХ – на початку ХХІ століття,

безумовно, став важливим кроком до нових поглядів на структуру та природу руху як засобу розкриття хореографічного образу або вираження почуттів балетмейстера та виконавця. Не дивлячись на принципову відмову від усталених століттями канонів класичного танцю, митці, що стояли біля витоків сучасного танцю, привносили в цю сферу все більше й більше різноманітних тенденцій та віянь, що нерідко мали абсолютно різну основу та джерела натхнення. Та, безумовно, можна стверджувати, що саме в період становлення сучасного танцю почуття людини стали тією рушійною силою, яка породжувала характер руху в того чи іншого виконавця.

Працюючи над дослідженням руху в танці, митці неодноразово робили акцент на важливості розуміння людиною своєї природи. «Танець – єдине мистецтво, матеріалом для якого служимо ми самі» – зазначав американський хореограф І половини ХХ століття Тед Шон [18]. «Великі танцюристи великі не через їх техніки, вони великі через їх пристрасті» – акцентувала увагу на важливості емоційної складової в танці Марта Грем [20]. Айседора Дункан також вважала танець особливою мовою для вираження почуттів, стверджуючи, що в танці не було б сенсу, якби все можна було пояснити словами.

Переходячи від витоків до подальшого розвитку сучасного хореографічного мистецтва, важливо було детальніше розглянути саме поняття «contemporarydance». Фахівці у сфері мистецтвознавства влучно окреслюють хронологічні рамки та передумови його виникнення: «Вперше про поняття «contemporarydance» у західному мистецькому дискурсі почали говорити одразу після завершення Другої світової війни. З 1960 року завдяки американським хореографам Мерсу Каннінгему і Тріші Браун, а також їх учням, поняття «contemporarydance» починає проникати у хореографічний світ. У Франції ідеї першого починають розвиватися наприкінці 1970-х років (Жан Клод Галотта, Мегі Маран, Рігіна Шопіно). У 1950-60-х роках у Німеччині – Карін Вайнер, Жером Андрю, Піна Бауш. Семінари з імпровізації та її сценічна репрезентація



Стіва Пекстона і Симони Форті стали одними з основних розвідувальних робіт за рахунок можливостей руху тіла й особистого вираження танцюристів-хореографів. З 1980-х років Крістофер Брюс у Великій Британії створює «Рамберт Данс Компані» та запрошує до роботи хореографів, які використовують техніку Мерса Каннінгема (надання переваги випадковості та звільненню емоцій танцівників заради народження унікального руху). Цей танець став не тільки результатом бажання виділитися з попередніх поколінь, а й результатом того, що під сумнів ставилися межі танцтеатру та його танцювальної мови. З другої половини 1990-х років педагоги – практики французької школи *contemporaine* (фр.) починають розробляти навчальні програми для мистецьких закладів освіти, де композиція в *dansecontemporaine*(фр.) розглядається як важливий етап у процесі створення танцю і є обов'язковою дисципліною в державних культурно - освітніх закладах» [22, с.129].

Зазначимо, що в Україні такі поняття як «contemporary», «contemporaryart», «contemporarydance» і так далі, поширилися набагато пізніше. В хореографічному мистецтві нашої країни *contemporarydance* з'являється лише в 2000-х роках. «Слід зазначити, що термінологічна дуплетність (різне найменування одного явища), яка виникла в українському науковому середовищі призвела до ускладнення наукової комунікації і, як наслідок, впровадження курсу *contemporarydance* в навчальний процес вишів України» [22, с. 130].

Важливо розуміти, що, попри недостатню дослідженість, вже можна говорити про те, що танець *contemporary* не має стилістичних та часових рамок. Це пов'язано з тим, що кожен митець прагне знайти власний стилістичний та емоційний підхід до створення хореографічного тексту. Хоча, безумовно, у своїх пошуках хореографи продовжують переосмислювати вже існуючі танцювальні напрямки. «Вже до 2010 року, роботи хореографів у *dansecontemporaine*(фр.) можна класифікувати за такими напрями як: класичний, традиційний (народний), афро-джазовий, хіп-хоп, написання, віртуальний, концептуальний,

урбаністичний, еротичний або оголений, мінімалістичний, азіатський, африканський. Тим самим автор підкреслює різноманітність лексичної, стилістичної та конструктивної основи *dansecontemporaine* (фр.), стверджуючи, що цей танець не має стилістичних ознак» – зазначає Ольга Хендрик [22, с. 130]. Саме тому можна стверджувати, що емоції, якими керувались митці, створюючи власний стиль руху, нерідко являли собою підґрунтя у вигляді життєвого і танцювального досвіду самого автора, яскравим прикладом може слугувати відома німецька танцівниця II половини XX століття Піна Бауш, яка починала свою танцювальну діяльність у дуже важливий для становлення сучасного танцю період. Отримавши згодом світове визнання, вона ніколи не забувала про те суперечливе підґрунтя, яке стало першоосновою для виникнення її унікального танцювального стилю. Переживши в дитячі роки досвід адаптації до існування у воєнних умовах, а згодом зростання та становлення як особистості в бідні повоєнні часи, Бауш пронесла ці спогади крізь усе життя, навчившись дослухатися до власних внутрішніх покликів у творчості. «Я більше приділяла увагу внутрішньому голосу, моєму руху. Я відчувала, що він стає чистішим і глибшим. Можливо, це все лише моя уява. Але трансформація сталась – і не лише з моїм тілом» – зазначала Піна Бауш, говорячи про природу власної творчості [11].

Принципово важливим для неї було не пояснювати природу власних рухів, а робити їх унікальними за рахунок пропрацювання відчуттів в індивідуальний спосіб: «Я не могла використовувати матеріал і форми руху інших людей. Я цього не робила просто з поваги. Те, що я бачила та навчилась, стало для мене табу. Я створила собі складні обставини – чому і як можу я щось висловити?» [11].

Отже, *contemporarydance* пройшов і досі проходить складний, нерівномірний та неоднозначний розвиток, що й породжує необхідність його детального аналізу задля визначення принципів створення руху та впливу психологічних аспектів на

цей процес.

## **1.2 Імпровізація як спосіб вираження емоцій та пошуку природи виникнення унікальних рухів у сучасному танці**

Роблячи акцент на тенденціях та динаміці розвитку сучасної хореографії у період із II половини XX до перших десятиліть XXI століття, неможливо не помітити, як стрімко посилювалась увага до емоційної складової руху, про що говорять дослідження великої кількості мистецтвознавців (Олена Шабаліна, Наталія Чілікіна, Катерина Гладка та інші). Саме тому більшість хореографів намагались максимально відійти від копіювання стилю своїх попередників, спираючись суто на власні переживання та життєвий досвід. Згодом це призвело до того, що для деяких митців довершеність та передбачуваність заздалегідь створених комбінацій нерідко почали відходити на другий план, давши дорогу імпровізації як способу пошуку нових рухів, спираючись не лише на пережитий досвід, а й на світовідчуття в моменті.

У своєму дослідженні мистецтвознавці Соломія Домазар та Дарина Тураш характеризують це поняття так: «Імпровізація – дуже індивідуальний і досить невловимий процес, причиною таких ознак є природа імпровізування – потім імпульсів, які виникають тут і зараз. Але це не новий підхід до тренування тіла та розуму, тобто процес імпровізування вже має певну теоретичну базу, різні техніки, різні підходи, які повинні бути вивчені танцівниками і педагогами сучасного танцю для підвищення кваліфікаційного рівня, і більшого усвідомлення імпровізації в контексті історії сучасного танцю» [19, с. 866].

У своїй статті кандидат педагогічних наук Людмила Андросчук зазначає: «Саме через незвичний підхід до пошуку природи виникнення унікальної манери руху, імпровізацію нерідко використовують у підготовці майбутніх фахівців у сфері хореографії. Надзвичайно цікавим і результативним у плані

творчого самовираження студентів є синкретичні імпровізації, коли викладач пропонує студентам літературний твір, музику, картину і на основі осмислення матеріалу студенти екстеріоризують в імпровізації створені образи» [1, с. 3].

Не дивлячись на складність сприйняття імпровізації в хореографії на перших етапах її вивчення, сміливо можна стверджувати, що процес імпровізування у звичайному житті кожному з нас добре відомий, адже усе, що відбувається з людиною, безперечно, носить імпровізаційний характер. Дарина Тураш та Соломія Домазар зазначають: «Навіть якщо здається, що ми точно знаємо, що буде завтра, це є неправдою, а лише припущенням. Імпровізація в контексті мистецтва також досить відомий і поширений процес. Про імпровізацію написано досить мало, і на це є, безумовно, причини, які виникають з природи імпровізування. Те, що є дуже реальним і зрозумілим у русі, не обов'язково має еквівалент у словах. І це не є недолугістю мови, це є власне особливістю імпровізації і її красою» [19, с. 867].

Імпровізуючи, танцівник виконує рухи, не готуючи їх заздалегідь, а створюючи таким незвичним чином творчий рух в моменті. Цей метод дає змогу використовувати потік підсвідомості, що дозволяє спонтанне вивчення, створення і виконання рухів. «Імпровізація в танці подібна до вільної асоціації в думці, і це є спонтанним, природним та водночас творчим процесом. Імпровізація надає можливість слідувати будь-яким покликам до того часу, поки виконавець має бажання це робити» [28, с. 11].

Зі зміною поглядів на можливості людського тіла та природу виникнення рухів, на початку ХХ століття кардинально змінився підхід до хореографічного мистецтва. Саме такі тенденції мали значний вплив на представників усіх наступних поколінь майстрів сучасного танцю. «Усім відома Айседора Дункан теж була прибічницею вільного танцю, у якому вона прагнула відобразити той «внутрішній імпульс», до якого спонукала музика. Інтерес до спонтанних рухів, змусив досліджувати взаємозв'язки між внутрішнім

станом і його виявленям тілом» [19, с. 867].

Для багатьох постановників сучасного танцю реакція на емоційні пориви виконавців під час роботи над постановками є дуже важливою, а то й першочерговою. «Коли я дивлюся на свою хореографію, мені нудно. Але коли я дивлюсь на танцівників, то можу плакати від емоцій» – охарактеризував своє ставлення до роботи з виконавцями хореограф, танцівник, очільник ізраїльської трупи «BatshevaDanceCompany» – Охад Нахарін. Його погляди на хореографічне мистецтво сучасності є доволі прогресивними та допускають пошук все нових і нових граней танцю. В одному зі своїх інтерв'ю він зазначав: «Я проти поділу танцю на балет, модерн чи щось інше – термінів зараз чимало. Танець є танцем. Ділити танець на жанри – надто старомодно. І музику, до речі, я не поділяю на фолк, рок чи класику. А мій професійний інтерес полягає в дослідженні руху, системи танцювальних координат, мови тіла. Займаюся цим давно, але зараз настав найцікавіший і хвилюючий період, стався прорив – я зміг придумати хід щоденних розминок, у яких використовується моя мова, спосіб, у якому ми її щодня розвиваємо» [27].

Цікавою деталлю є і те, що у репетиційних залах «BatshevaDanceCompany» немає дзеркал, бо для Охада Нахаріна важливо навчити танцівників довіряти власним відчуттям під час руху: «У нас – велика студія, але без дзеркал. Ніхто ніколи не дивиться на своє відображення. Я забороняю артистам робити це, навіть коли репетируємо у балетному класі із дзеркалами, десь на гастролях. Танцівники не бачать, як вони виглядають, і це пов'язує їх із простором, із самовідчуттям так, як того вимагає сцена. Вибудовує їхні стосунки один з одним. Осягнути мистецтво можна, тільки розчинившись у ньому, розмивши межі між танцем, театром та побутовою пластикою. Засобом спілкування стає не те, "як я виглядаю", а зосередженість на розвитку руху» [27].

Паралельно з роботою у якості хореографа та художнього керівника, Охад Нахарін створив власну техніку імпровізації Gaga – нову мову тіла, яка стала

доступною не лише танцівникам, але й тим, хто не пов'язаний із хореографією. Імпровізація за Gaga – чистий, рух в потоці. «Танцюристи Gaga крутяться, хитаються, згинаються, розтягуються, падають, стрибають і «пливуть». Але кожен може виконувати це завдання асоціативно по-своєму, перевіривши свої можливості, і так би мовити рамки тіла. І, звісно, розширювати діапазон можливостей, із кожним разом починати все більше й більше довіряти тілу. Gaga – це рухова мова, яка покликана допомогти практикуючим підвищити фізичну свідомість, зосереджуючись ритмі їхніх тіл, дозволяючи їм керувати своїм рухом і задоволенням, яке приносить рух» [19, с. 868].

«Зазвичай, годинний клас із техніки Gaga відбувається без перерв на воду або відпочинок. Рухи дуже різноманітні: деякі –легкі і повільні; інші – напружені та швидкі. Відбуваються постійні контрасти в завданнях, для максимально амплітудної подорожі тілом, відчуттями і асоціативним мисленням» [8].

Після завершення заняття з Gaga, учасники абсолютно по-новому відчують своє тіло. Такі танцювальні класи мають позитивний вплив абсолютно на всіх, хто вирішив спробувати на собі імпровізаційну техніку: професійні виконавці отримують можливість шукати, досліджувати, працювати над виразністю в русі, відходити від банальності та урізнобарвлювати пластичну гаму танцювальних рухів; для тих, хто не пов'язаний із хореографією, Gaga стає чимось на кшталт психофізичного тренінгу, який сприяє вивільненню від накопиченої енергії за допомогою руху та допомагає краще пізнати власне тіло у нетипових творчих обставинах.

Ще однією з відомих та найбільш цікавих технік імпровізації, яка швидко стала популярною серед танцівників, можна вважати контактну імпровізацію, засновану американським танцівником Стівом Пекстоном в 1972 році. «Характерною ознакою цієї техніки є безперервний дотик між двома танцівникам, які рухаючись підтримують вагу один одного. Тобто контакт це не лише дотик, але й приймання ваги або віддача ваги партнерові. Близькість тіл

у русі увиразнює відчуття власної шкіри, ваги і запаху свого і партнера. Площа дотику змінюється постійно в залежності від ситуації, в яку потрапили танцівники» [26].

«Контактну імпрровізацію також можна ідентифікувати як комунікативну практику, що наближає цей вид мистецтва до психотерапії. Все це дозволяє оцінювати контактну імпрровізацію як соціальне явище. У контакті змінюється фокус уваги, відбувається одержання нової інформації, відкриваються нові можливості. Зосередження на вазі, на просторі, дотику, тиску, русі, на падінні та підтримці поглиблюють внутрішні зв'язки танцю підтримує творчу свідомість, спонтанність і розвиток фізичних здібностей» – зазначила у своєму дослідженні Ганна Коновалова[9, с. 74].

«У контактній імпрровізації немає чітких рухів, які характеризують цей напрям, але є базові принципи руху і взаємодії між партнерами, які допомагають початківцям навчитися віддавати вагу, відчувати гравітацію, дезорієнтацію, забезпечувати безпекою себе та партнера при падінні, спіралях та розслабленні. В контактній імпрровізації сама форма є вчителем, кожен опановує її за допомогою свого власного тіла, накопичуючи інформацію в кожному танці, з кожним новим партнером, а учитель лише направляє цей процес» [9, с. 75].

Дуже велика відповідальність, безперечно, лягає на плечі кожного з партнерів. Саме через це контактна імпрровізація потребує значної зосередженості у роботі над усвідомленням можливостей власного тіла. Контакт між партнерами є доволі складним процесом (як у фізичному, так і в психологічному сенсі), адже потребує обережного ставлення до свого та чужого тіла та прагнення до взаєморозуміння. «У цьому напрямі приділяється багато уваги усвідомленню свого тіла: його структури, природних принципів руху, дихання, інерції ваги, центру та балансу. Така робота налаштовує тіло як надійний інструмент. Тренінги з контактної імпрровізації потребують уваги танцівників до роботи суглобів, положення хребта, налагодження зав'язків між центром тіла і

кінцівками, що загалом і в цілому називається процесом body-awareness (тілесного усвідомлення), що дозволяє координувати тіло і свідомість» [9, с. 74].

У статті «Нотатки про внутрішню техніку» Стів Пекстон багато описує роботу з танцівниками. Він пише, що перше ніж розпочати тренувати чутливість студентів, щось має відбутись в їх головах. Розуміючи, що ми ніколи не починаємо рухи з нуля, що спочатку у нас є бажання або образ, що приводить систему в дію, Пекстон вирішив, що повинен почати роботу в сфері образів, хоча і вельми обережно. Він зазначає, що образи повинні бути виключно «справжніми», в тому сенсі, що вони не повинні бути явно вигаданими [16]. Такий підхід відрізняється від Gaga і саме це стає цінним. Адже кожна з технік пропонує свою філософію і своє бачення.

Тож, розглядаючи різні техніки імпровізації у ході пошуків цікавих джерел для роботи над хореографічною постановкою, можна зробити висновок, що імпровізація слугує потужним джерелом дослідження й аналізу як зовнішнього, так і внутрішнього, як свого, так і чужого. З цього бачимо, що різноманіття методів пошуку цікавих хореографічних форм дійсно вражає.

### **1.3 Арт-терапія як прогресивний метод подолання емоційних потрясінь за допомогою мистецтва**

У I чверті XXI століття все більшої актуальності набувають питання, пов'язані з наростаючою увагою до психічного стану людей, проживаючих той чи інший життєвий досвід. І дедалі частіше ці питання стають міждисциплінарними, залучаючи до їх вивчення не лише сферу психології, а й інші напрями діяльності, такі як мистецтво. Саме тому, говорячи про мистецтво, фахівці почали не тільки цікавитись емоційною природою створення тих чи інших творів, а й прослідковувати позитивні тенденції щодо впливу занять творчою діяльністю на стабілізацію морального стану людини та подолання психічних травм. З цією



метою і виникла арт-терапія. У рамках такого міждисциплінарного явища фахівці активно розширюють спектр діяльності, розглядаючи все нові й нові взаємодії людини й мистецтва.

Причиною підвищеної уваги спеціалістів до аналізу та подолання моральних травм стало посилення психічної напруги у зв'язку з важкими подіями в Україні. У своїй статті «Арт-терапія як засіб психосоціального відновлення особистості» Олена Вознесенська – кандидат психологічних наук, зазначила: «В останні два роки українські психологи та психотерапевти отримали такі професійні виклики, які навіть не могли собі уявити. Суспільство зіштовхнулося з такими випробуваннями та соціальними потрясіннями, яких не було в досвіді незалежності нашої країни: воєнні дії (антитерористична операція з використанням важкої зброї), внутрішні переселенці, перезавантаження політичної системи та люстрація всіх гілок влади, криза економічної системи, яка призвела до зростання безробіття, зниження матеріальної забезпеченості населення та інших соціальних проблем. За таких обставин те, що відбувається в нашій країні, зачіпає майже кожного її громадянина, і кожен відчув не лише єдність із іншими, а й загрозу цій єдності» [5, с. 2]. Саме нестабільна ситуація в нашій країні й окреслила коло проблем, наслідки яких і покликана долати арт-терапія. Важливим є й те, що даний метод актуальний для людей будь-яких вікових категорій, професій та соціального статусу. Також немає обмежень щодо рівня володіння тим видом мистецтва, який людина обрала в якості арт-терапії. Головне завдання – подолання наслідків пережитого стресу. «Все, що відбувається останнім часом в країні, є колективною травмою для нашого суспільства. Власні переживання кожним сприймаються не як унікальні, а як масові, поділені з великою кількістю людей. Навіть просто знаходячись поряд зі смертю, поряд із горем, болем іншого, людина потрапляє в травматичну ситуацію – вид шоквої травми "Я – очевидець"» – так психолог Олена Вознесенська окреслила головні проблеми, які нині поглинають українців у

стан постійного стресу [5, с. 4].

Доречним буде виділити кілька основних питань, для вирішення яких стане в нагоді використання арт-терапії:

- подолання наслідків психотравмуючих подій, виявлених спеціалістами;
- адаптація постраждалих до нових соціально - психологічних умов;
- переосмислення отриманого життєвого досвіду[5, с. 4].

Олена Вознесенська вважає, що питання, пов'язані з подоланням наслідків стресу, вирішуються через реалізацію наступних завдань в роботі з будь-якої категорією тих, хто потребує допомоги: «Підвищення мотивації на психологічну роботу; пізнання себе, усвідомлення власних потреб, бажань, деструктивних моделей поведінки, відновлення відчуття особистісної цінності, укріплення образу Я та впевненості у власних силах; подолання відчуття ізольованості та навчання іншим моделям комунікації, відновлення старих та побудова нових стосунків, формування групової ідентичності, відновлення відчуття приналежності до певних груп та спільнот (родинним, професійним тощо); пошуки смислів життя, вирішення екзистенційних питань; розвиток навичок саморегуляції» [5, с. 5].

Фахівці вважають арт-терапію ефективним способом емоційного та фізичного відновлення за допомогою творчого самовираження. Звертаючись до цього питання, необхідно визначити кілька переваг застосування арт-терапії для найбільш вразливих категорій (учасників бойових дій, вимушених переселенців, громадських активістів, що перебувають в стані емоційного вигорання):

- арт-терапія завжди створює умови для пошуку можливостей самоцілення, залучення внутрішніх ресурсів людини;
- виникає можливість через творчість обійти «цензуру свідомості», роздивитися та дослідити власні несвідомі процеси, приховані ідеї і стани, бажані соціальні ролі та форми поведінки, що знаходяться в «витісненому вигляді» або мало проявлені в житті;
- символічна мова мистецтва дає змогу виразити свої почуття в незвичний спосіб,

а також дослідити власні моделі комунікації, поведінки, які знаходять своє відображення в створених образах;

- арт-терапія як засіб невербального спілкування є цінною для тих, кому важко описати словами свої переживання (відомо, що травма закарбовується на рівнях тілесних і емоційних переживань та образів уяви);

- творча діяльність створює умови для зближення людей, розуміння одне одного через сприймання створених образів, співпереживання [5, с. 7].

У контексті розгляду питання ефективності арт-терапії, слід приділити значну увагу саме хореографічному мистецтву. Адже фахівцям, які нині працюють у сфері хореографії, потрібно активно цікавитися цією сферою задля глибшого розуміння психологічної природи руху та його впливу на емоційний стан людини.

У своїй статті «Танець як арт-терапія» Ірина Баранська виявила різницю між танцем і танцювальною терапією: «Основна відмінність терапевтичного танцю від танцювальних напрямів – відсутність чіткої композиції, схеми, за якою потрібно будувати хореографію. Важлива не техніка, а емоції людини під час танцю. Те, що вона показує. Її історія, виражена через рухи» [17].

Фахівці нерідко зазначають, що у повсякденному житті рух займає дуже важливу частину, хоча ми не завжди приділяємо цьому достатньо уваги. Те, як людина рухається у побуті, може багато сказати про її емоційний стан та внутрішні переживання. Ще більше інформації можна отримати, розглянувши рух людини саме в контексті хореографічного мистецтва. Зазвичай, заняття з арт-терапії починаються з найпростіших рухів, які дають людині змогу відчувати своє тіло.

У своїй статті Наталя Довгопол приділила значну увагу цій темі, аналізуючи роботу фахівців у цьому напрямку: «Тренінги кандидата психологічних наук Людмили Роговик, доцента кафедри психології Київського національного лінгвістичного університету, починаються з того, що всі учасники сідають на самий краєчок стільця, ставлять стопи на підлогу і розправляють плечі.

Розхитуючись і перевалюючись з одного боку на інший, потягуючись, учасники тренінгу розігрівають своє тіло і готують його до наступного етапу. Свої тренінги Людмила Роговик готує за принципами Маслоу і Бернштейна. Спершу рух задовольняє фізичні потреби у теплі і комфорті, а згодом приводить до самоактуалізації особистості – реалізації своїх творчих можливостей і талантів» [2].

Авторка статті також звернула увагу на етапи, які проходять учасники тренінгу з арт-терапії під наставництвом Людмили Роговик: «На першому етапі учасники тренінгу виявляють його цілі і задачі, заповнюють анкети, а також знайомляться дуже неординарним способом – їм пропонують протанцювати своє ім'я, своє "Я - реальне", "Я - ідеальне" і "Я - очима інших". Дорослі люди, неначе немовлята, вчаться відчувати своє тіло, переносити вагу, орієнтуватися у просторі, відчувати партнера і танцювати з заплющеними очима. Після трьох ознайомчих днів настає другий етап, на якому відбувається активізація психомоторних дій. Тут починається робота з образами і формами, використовуються танці-караоке, під час яких усі учасники по черзі імпровізують під музику, задаючи рухи іншим. Як і в будь-якій терапії, важливим компонентом є обговорення і аналіз. Учасники тренінгу слідкують один за одним, за своїм власним тілом і відчуттями, діляться своїми переживаннями з аудиторією і розкриваються. І вже на заключному третьому етапі учасники вчаться передавати свої внутрішні переживання, працюють з ритмом під живу барабанну музику і розповідають історії свого життя засобами танцю. На цьому етапі практикується contemporarydance і strip-dancing, завдяки яким людина має змогу повністю розкритися і позбутися своїх психологічних проблем» [2].

Тому, аналізуючи арт-терапію як інноваційний засіб подолання наслідків пережитого стресу за допомогою мистецтва, слід зробити висновок, що це явище набирає обертів, постійно адаптуючись до актуальних проблем у суспільстві, що виникають в той чи інший період. Саме через гнучкість, багатопрофільність та

індивідуальний підхід до кожної людини, арт-терапія набирає усе більшої популярності серед тих, хто прагне пізнати свій внутрішній світ за допомогою різних видів мистецтва, у тому числі й хореографічного.

## **РОЗДІЛ II. РОЗГЛЯД АНАЛОГІВ ТВОРЧОГО ПРОЕКТУ В ХОРЕОГРАФІЇ ТА ІНШИХ ВИДАХ МИСТЕЦТВА**

### **2.1. Аналіз поведінки людей у складних життєвих обставинах на основі творів кінематографічного мистецтва**

#### **2.1.1. Кінострічка «Я – Легенда» за мотивами однойменного роману Річарда Метісона**

Із розвитком кінематографічного мистецтва, велика увага кіномайстрів сконцентрувалась не тільки на яскравому та динамічному візуальному ряді, але й на глибоко психологічному змісті. Митці усе частіше намагаються показати різні поведінкові тенденції людей у стані стресу, використовуючи як фантастичні, так і абсолютно реальні сюжети. Цікавою деталлю в ході спостереження виявилось і те, що у кіномистецтві II половини XX – початку XXI століття особисті трагедії

часто розглядаються на доволі глобальному рівні, а глобальні зазвичай перетинаються з особистими. При цьому трагедію однієї людини намагаються показати якомога достовірніше та детальніше, в жодному разі не знецінюючи її серйозність та аналізуючи глибину емоційних потрясінь героя у контексті більш глобальних проблем.

У ході розгляду кіноматеріалів, що торкаються подібних проблем, вартими уваги виявились події, висвітлені в художньому пост-апокаліптичному фільмі жахів «Я – Легенда» (2007) американського режисера Френсіса Лоуренса, створеного за мотивами однойменного роману письменника Річарда Метісона (1954) [23]. Тут зображується катастрофічно важка доля військового медика Роберта Невілла, роль якого проникливо і водночас потужно зіграв американський актор Уїлл Сміт. Головний герой фільму намагається боротися з наслідками неконтрольованого розповсюдження вірусу, що забрав життя більшої частини населення земної кулі. Важко усвідомити, якою трагічною виявилась помилка в ході пошуку дієвого методу лікування раку, який, натомість, став смертельним для 90% населення світу, перетворивши на хижих мутантів 9,8% тих, хто зміг вижити. Вони стали вразливими до сонячного світла і вбивали більшу частину людей, несприйнятливих до вірусу.

Важко уявити, що навіть через три роки після спалаху, вірусологу Роберту Невілла довелося жити ізольованим життям у пустельних руїнах Манхеттена, проводячи експерименти на заражених щурах у спробах знайти ліки від вірусу. Намагаючись не впадати у відчай, він робив запаси їжі та намагався відшукати тих, хто вижив.

У ході перегляду цієї кінострічки, неможливо не звернути увагу на те, як головний герой згадує загиблих дружину та дочку. Попри те, що єдиними друзями Невілла залишились його німецька вівчарка Саманта, манекени, з якими він регулярно «розмовляє», а також персонажі на записах фільмів із відеомагазинів, чоловік намагається зберегти у собі жагу до життя.

Події у фільмі розвиваються настільки динамічно, що герой встигає відчувати на собі все різнобарв'я емоцій: радість від створення багатообіцяючих ліків, біль від втрати єдиного друга (собаки Саманта), зустріч із Анною та Ітаном, що пережили спалах хвороби на борту евакуаційного корабля Червоного Хреста, самопожертва заради порятунку дорогоцінних ліків.

Проаналізувавши сюжет художнього пост - апокаліптичного фільму жахів «Я – Легенда», більш за все вражає те, що, опинившись у вимушеній ізоляції та втративши близьких, герой до останнього бореться за існування людей на цій планеті, не шкодуючи віддати заради цього власне життя.

### **2.1.2. Життєвий шлях художниці Фріди Кало у фільмі - біографії «Фріда»**

Деякі твори кіномистецтва здатні сильно вразити та розчулити глядача за рахунок сюжету, взятого з реального життя людини. Неймовірно глибоко та проникливо висвітлено трагізм життєвого шляху відомої мексиканської художниці Фріди Кало в однойменному фільмі-біографії, створеного режисером Джулі Теймор у 2002 році. Важливий акцент у кінострічці було зроблено на фатальній аварії, яка мало не позбавила молоду Фріду життя і змусила довгі роки страждати від фізичного болю, проте виявила найсильніші сторони її характеру та дала поштовх до створення легендарних картин тих самих мисткині, про які нині знає весь світ. Історія життя Фріди Кало є одним із тих випадків, коли кожен день – це боротьба, а людина дійсно не здається та здобуває перемогу над складними життєвими обставинами. Дана кінострічка виявилась цікавою знахідкою в процесі роботи над хореографічною сюїтою, адже після її перегляду вдалося проаналізувати цікаву модель поведінки доволі неоднозначного персонажа акторки Сальми Хаек, який, що важливо, був реальною людиною з правдивою життєвою історією. Знайомлячись із біографією художниці, неможливо не звернути увагу на потужну масу внутрішньої енергії, народженої в людині, чиє життя наскрізь пронизане трагізмом. «Немає нічого дорожчого за

сміх, з його допомогою можна відірватися від себе, стати невагомою» – казала сама Фріда Кало, пояснюючи силу позитивних думок у боротьбі з тягарем понівеченого тіла [21]. Водночас, життєствердні вислови художниці повсякчас граничили з нестерпним болем та насмішками над смертю, що, як не дивно, стало потужним ресурсом для створення відомих автопортретів Фріди. «Я ніколи не малюю сни чи кошмари. Я малюю свою реальність» – зазначала мисткиня, розкриваючи суть власних картин [21]. Саме через безпосередній зв'язок тематики картин із реальними життєвими подіями та особистими трагедіями художниці, вона не могла погодитись із трактуванням її робіт як сюрреалістичних.

Шлях Фріди Кало був неймовірно важким, адже, одного разу повернувшись із того світу, вона, як це не парадоксально, провела залишок життя, крокуючи в тандемі зі смертю. Вдруге подароване життя стало для неї як нагородою, так і нестерпною мукою. Але внутрішня сила художниці була настільки потужною, що страшні випробування навчили її спокійно ставитися до смерті: «Я весело чекаю на свій відхід і сподіваюся ніколи не повертатися» – казала мисткиня в останній період свого життя, втомившись від страждань та приймаючи пройдений шлях як належне [21].

Маючи трагічний та неоднозначний життєвий досвід, Фріда довгий час вела щоденник, в якому фіксувала власні думки. Життя навчило її сприймати все з іронією, тому, ніби передчуваючи власну смерть, художниця залишила прощальний запис, який згодом став пізнаваною цитатою: «Сподіваюся, що відхід буде вдалим, і я більше не повернуся» [21].

### **2.1.3. Екранізація оповідання «Загадкова історія Бенджаміна Баттона» Френсіса Скотта Фіцджеральда**

Як відомо, складні долі людей вже багато століть лягають в основу літературних творів вітчизняних та зарубіжних авторів. Але деякі сюжети залишаються



цікавими і через багато років надихають на створення шедеврів кінематографічного мистецтва, відображаючи нове, актуальне для даного часу бачення кіномайстрів. Зазвичай такі твори викликають інтерес через те, що не просто викладають перед глядачем розповідь, але й спонукають до подальшого аналізу поведінкових реакцій героїв на різні обставини, ставлячи на важливе місце пошук першопричин формування характеру та моделей поведінки. Порушуючи таку багатогранну тему, слід приділяти увагу індивідуальному підходу до кожної історії та ситуації. Адже люди по-різному сприймають навколишній світ в силу свого характеру, темпераменту та життєвого досвіду: для когось незначна сварка може стати приводом для тривалої депресії, а хтось може все життя боротися зі складними випробуваннями долі, палаючи при цьому незгасним оптимізмом. Таким чином, глядачеві важливо проаналізувати персонажа крізь призму життєвих перипетій, що вплинули на формування особистості, та задати собі питання: «Що саме зробило його таким?», в жодному разі не знецінюючи вплив незначних негараздів на героїв, але й не вдаючись до гіперболізованої драматизації усього, що відбувається. Адже будь-які літературні сюжети, що лягають в основу кінофільмів, так чи інакше, беруть початок із реальних життєвих історій.

Яскравим прикладом того, наскільки людина може бути сильнішою за власну долю, можна вважати історію головного героя оповідання Френсіса Скотта Фіцджеральда «Загадкова історія Бенджаміна Баттона», вперше опублікованого у 1922 році. Письменник зобразив незвичайного, навіть фантастичного персонажа із життям, сповненим найрізноманітніших подій, щоб показати, як така собі «біла ворона» проходить свій шлях, формуючи власне бачення навколишнього світу. Незвичний та насичений сюжет оповідання став поштовхом до створення в 2008 році однойменного фільму режисера Девіда Фінчера, після чого ця історія отримала нове життя, набувши ще більшої популярності. Так як розповідь була доволі стислою, сценарист Ерік Рот створив

із неї «200-сторінковий сценарій, який описує 80 років життя цієї незвичайної людини» [6].

За сюжетом фільму, події беруть початок з часів Першої світової війни, тобто Баттон народився в 1918 році, в день закінчення війни і мав вигляд вісімдесятирічного чоловіка. Кінець же його шляху тут датується 2005 роком. Через вдале поєднання незвичних обставин із простими людськими переживаннями, за стилістикою фільм відносять до магічного реалізму [6].

Аналізуючи образ Бенджаміна Баттона для роботи над створенням хореографічної сюїти, хочеться дедалі уважніше досліджувати цього загадкового персонажа, намагаючись осягнути усю глибину його людських переживань. «Дивно, як часом люди, яких ми ледве пам'ятаємо, справляють на нас найсильніше враження» – зазначав сам головний герой у кінематографічній версії цієї історії.

Завдячуючи роботі сценариста Еріка Рота, дивне та насичене життя головного героя було описане достатньо повно, аби глядач мав змогу якомога детальніше проаналізувати образ Бенджаміна Баттона та відчути його ставлення до життя. Саме тому кінострічка наповнена влучними цитатами героїв, які розкривають певні життєві істини і, зокрема, їх розуміння Бенджаміном: «Наші життя визначаються можливостями. Навіть тими, які ми упускаємо» [7].

Проживаючи своє життя «у зворотньому напрямку», головному герою нерідко доводилося страждати, адже оманлива невідповідність зовнішності реальному віку робила з Бенджаміна такого собі вигнанця, не дозволяючи йому насолоджуватись радощами звичайних людей. І навіть право Бенджаміна на кохання було неодноразово засуджене суспільством через таємницю його зовнішнього вигляду. Початок його стосунків із коханою дуже швидко стали називати «знущенням з дівчини». Та із плином часу, особливість, якою автор наділив Бенджаміна Баттона, все одно вимагала від нього терпіння у спробах бути «нормальним» для своїх близьких у той час як природа жорстоко забирала своє,

змушуючи його ненавидіти невчасну молодість на фоні старіючої дружини.

Прослідковуючи розвиток сюжету в оповіданні, неможливо не приділити увагу тому, як непомітно «шлюб з 50-річним диваком» перейшов у стадію боротьби з новими, вже зовсім іншими, але не менш болючими випробуваннями, які принесла герою його несвоєчасна молодість. Таким чином, Френсіс Скотт Фіцджеральд акцентував увагу на тому, наскільки часто оточуючі формують хибне враження про людину, поверхнево аналізуючи лише її візуальний образ. Саме такі випадки нерідко змушують людей усе життя вдавати з себе когось іншого, щоб бути «зручним» для суспільства та уникати осуду за свою унікальність.

Маючи неймовірно складну долю, Бенджамін Баттон знаходив у собі сили насичено проживати кожен день, приймаючи й аналізуючи сенс та закономірність певних подій. Тим самим герой наполегливо проходив шлях до пошуку та прийняття своєї унікальної життєвої місії, розуміючи й те, що в кожного свій шлях: «Деякі люди народилися, щоб сидіти біля річки, дехто б'є блискавку, дехто живе музикою, дехто просто дивний, дехто плаває, дехто знається на гудзиках, дехто знає Шекспіра, дехто стає матерями, а дехто танцює» [7].

Сила характеру і розуміння таких простих істин вибудували стійкість героя до нескінченних випробувань, сформувавши віру в майбутнє: «Чого б це не коштувало ніколи не пізно, або, в моєму випадку, ніколи не рано, стати тим, ким ти хочеш стати. Часових рамок немає, можеш почати коли завгодно. Можеш змінитись або залишитись колишнім — правил не існує. І із поганого можна зробити щось хороше» [7].

Не виключено, що на формування Бенджаміна Баттона як особистості значною мірою вплинули досвідчені й мудрі люди, серед яких він виріс. «Більшість часу ти будеш один. Так воно і є, коли ти не такий, як більшість. Але я відкрию тобі секрет: товсті люди, худі, високі, білі — так само самотні, як і ми, тільки їх це

лякає до смерті» – такі слова чув юний хлопець, ступаючи на довгу життєву стежку [7].

Розуміючи неминучість та болючість власного відходу, Бенджамін до останнього намагався залишатись у здоровому глузді, фіксує свою дивну історію: «Мені особливо нема чого залишити — кілька речей і майже жодної суми грошей. Я покину цей світ так само, як і прийшов до нього — на самоті та порожнечі. Все, що я маю — це моя історія, яку я й записую зараз, поки що пам'ятаю» [7].

Тож, ознайомившись із незвичайним персонажем, якого свого часу подарував нам Френсіс Скотт Фіцджеральд, дійсно можна надихнутись неймовірною силою характеру героя у боротьбі із жартами долі та використати отримані враження для висвітлення реакцій людини та нетипові обставини у постановці хореографічних творів. Адже потужність такого досвіду та мудрість прийняття себе вражає. «Можна довго злитися на те, як все склалося, можна сваритися і проклинати долю, але наприкінці шляху потрібно пробачити» – влучно охарактеризував свій життєвий принцип Бенджамін Баттон» [7].

## **2.2. Висвітлення поведінкових реакцій людини на зовнішні обставини на прикладі персонажів літературних творів**

### **2.2.1. Пригодницький роман «Тигролови» Івана Багряного**

Нам відомо, що джерелами для створення різноманітних мистецьких творів, зокрема, хореографічних, нерідко стають яскраві витвори літературного мистецтва, сюжети яких, у свою чергу, виникають із реальних життєвих історій.

І, що не менш важливо, описані у творах ситуації можуть відбуватися в різний час і за абсолютно різних обставин. Але це не заважає інтерпретувати їх відповідно до актуальних проблем сьогодення.

Яскравим прикладом боротьби та виживання людини у складних життєвих обставинах є сюжет пригодницького роману українського письменника Івана Багряного «Тигролови». Не дивлячись на те, що роман було створено протягом 1943-1944 років, ця історія доволі влучно перегукується з реаліями українського

сьогодення. Важливою деталлю є автобіографічний характер твору, завдяки чому головний герой Дем'ян Многогрішний був наділений якостями самого автора, якому свого часу довелося рятуватися від заслання на далекий Схід. Підкреслюючи реалістичність описаного сюжету, Іван Багряний зазначав: «Мені не треба було нічого вигадувати. Життя товпилося в моїй душі і виривалося, як Ніагара» [3, с. 8].

Тематика роману широка — висвітлення теми свободи, життя і смерті, вибору людиною місця в історії, межі її можливостей. Головна ідея роману «Тигролови» — з'ясувати справжні причини трагічності буття людини в тоталітарному суспільстві й переконати читача, що за будь-яких обставин особистість може й повинна бути Людиною. Григорій Многогрішний є саме такою людиною: він перемагає, адже не визнав себе коліщатком у механізмі тоталітарної держави, не озлобився. Він зберіг доброту, здатність відчувати, співпереживати й вірити до останнього; він сильна й мужня особистість, життєве кредо якої — «Ліпше вмирати біжучи, ніж жити гниючи!». Основною рисою характеру Многогрішного є «надзвичайна впертість, сто разів випробувана і загартована мужність». Саме вона допомагала йому вижити, вистояти, перемогти [10].

Завдяки унікальному життєвому досвіду Івана Багряного, ми маємо змогу відтворювати у своїй уяві події, що відбувалися майже століття тому, визначаючи подібність проблем в Україні 30-х років ХХ та першої чверті ХХІ століття та інтерпретуючи їх відповідно до найгостріших проблем сьогодення. Не дарма кажуть, що безліч речей у цьому світі — циклічні, а людські долі нерідко перегукуються крізь роки, тим самим доводячи, що будь-які негаразди можна перемогти, маючи віру в майбутнє та сили боротися за нього, що й продемонстрував нам головний герой роману «Тигролови»: «Григорій Многогрішний переміг. Переміг відчай і безвихідь, фізичну знемогу і підлість сталінських людоловів, випростався велично і гордо. Бо залишився Людиною.

Утвердився в переконанні, що людина — найвеличніша з усіх земних істот» [10]. Таким чином, ми ще раз отримуємо підтвердження того, що людина може бути набагато сильнішою за всі негаразди, але все залежить від внутрішньої сили, сміливості та бажання жити, наважуючись кидати виклик власній долі. Адже «сміливі завжди мають щастя»[3, с. 8].

### **2.2.2.Алегоричний роман «Володар мух» Вільяма Голдінга**

Очевидним є те, що реакція людини на нетипові життєві обставини залежить від багатьох чинників. Це можуть бути як особливості характеру, так і життєвий досвід або вплив оточення. І, як ми знаємо, дитяча психіка є найчутливішою до впливу зовнішніх обставин у стресових ситуаціях. Саме це може призвести як до руйнування та деградації молодого особистості у складних умовах, так і до вдалої перевірки людини на стійкість та чуйність.

Порушуючи це питання в умовах роботи над хореографічною сюїтою, доречним було звернути увагу на алегоричний роман Вільяма Голдінга «Володар мух». Не дивлячись на те, що роман побачив світ у далекому 1954 році, події, описані в ньому, є актуальними навіть у I чверті XXI століття. Рятуючись від жахів війни, за рішенням батьків, звичайні діти, що звикли до комфортних та безпечних умов, раптово потрапляють в авіакатастрофу. Внаслідок цього вони опиняються самі на безлюдному острові. У цій ситуації юні герої вперше зіштовхуються з потребою раціонально мислити та приймати дорослі рішення задля власного порятунку. Із самого початку діти намагаються думати, що б у такій ситуації зробили дорослі: обирають головним хлопця Ральфа – одного з найстарших та найрозумніших; вирішують будувати халабуду та розпалити вогнище, щоб привернути увагу пропливаючих повз острів суден. Але дуже швидко на заваді стають дитяча неорганізованість та відсутність досвіду: в результаті пожежі, що виникла від розпалу вогнища, зникає один із хлопчиків; замість побудови халабуду, більшість дітей вирішує надати перевагу полюванню; відповідальні за

багаття діти не помічають пропливаючий повз корабель.

Втрачаючи контроль над ситуацією, діти дуже швидко перетворюються на дикунів: піддаючись впливу найавторитетніших та найжорстокіших із них, вони стають жорстокими та навіть здатними на вбивства. Спочатку лише кільком із них (Саймону, Ральфу, Товстуну та хлопчикам - близнюкам) вдається зберегти здоровий глузд, не полишаючи намагань бути людяними та шукати вихід зі складної ситуації. Але згодом ситуація ще більше загострюється, оскільки починає зростати авторитет Джека – ватажка здичавілих «мисливців», що вклоняються своєму ідолу – «Володарю мух» (опудалу, яке малолітні дикуни власноруч виготовили з голови вбитої ними свині). Через деякий час безлад та безчинства жорстоких дітей призводять до того, що Ральф залишається єдиним вцілілим хлопцем, який все ще розуміє жахливу трансформацію своїх однолітків. Саме це робить його «не таким» в очах розлючених маленьких дикунів, які вирішують вбити його так само, як зробили це з його друзями. Історія закінчується тим, що Ральфу вдається вижити та дочекатися допомоги, навіть перебуваючи в оточенні дітей, які втратили усе людське. Неймовірно, як крихка дитяча психіка юного хлопця змогла побороти страхи та спокуси, надавши перевагу людським цінностям.

Сюжет цього емоційного та неоднозначного роман змушує людей будь - якого віку вкотре задуматись над тим, як сильно зовнішні обставини можуть вплинути на трансформацію особистості як і позитивному, так і в негативному ключі. Даний твір - «Історія вихованих хлопчиків, які раптово опинилися на безлюдному острові. Філософська притча про те, що може статися з людьми, які забули про кохання та милосердя» [14]. Життєві випробування дійсно можуть стати потужним стресом для будь-якої людини, тим чи іншим чином вплинувши на її подальші дії в нетипових обставинах. Але тільки сама людина повинна робити остаточний вибір: випустити на волю усіх своїх демонів, чи залишитись людиною.

## **2.3. Дослідження аналогічних творів хореографічного мистецтва**

### **2.3.1. Одноактний балет «Underground» Раду Поклітару в репертуарі театру «Київ модерн балет»**

Працюючи над створенням хореографічної сьїти «Три осені», неможливо було не звернути увагу на різноманіття постановок майстрів сучасного танцю II половини XX-початку XXI століття, де автори не тільки приділяють значну увагу оригінальності та якості руху, а й активно досліджують природу людських почуттів, акцентуючи увагу на важливості емоційної складової хореографічного твору. Цікавою деталлю є те, що сучасні балетмейстери часто намагаються знайти новий підхід до вже відомих тем, по - новому інтерпретуючи актуальні сюжети.

Одним із яскравих прикладів переосмислення відомих творів класичної спадщини є творчість балетмейстера Раду Поклітару в театрі «Київ модерн-балет». Але, аналізуючи творчу діяльність хореографа, бачимо, що сюжети його постановок надзвичайно різноманітні, адже виникають завдяки увазі автора до великої кількості актуальних тем. «Я щасливий – у мене є свій рідний творчий будинок. Я вдячний долі – у мене є сім'я. Моя сім'я – це артисти, завдяки яким мої потаємні думки оточення яскраво і безсоромно талановито доходять до серця глядача, моя сім'я – це люди, які невидимо і абсолютно чесно допомагають у щоденній роботі складного механізму сучасного театру. «Київ Модерн-балет» сьогодні – яскравий, зухвалий не схожий ні на один інший театр. Він живий! А як же досконалість? Мені здається, що воно просто нудно» – розповідав балетмейстер про важливість щирості та правдивості у висвітленні актуальних тем і перевагу емоцій над скупою досконалістю[15].

Вдалу характеристику творчого підходу Раду Поклітару до постановочної роботи дала кандидат мистецтвознавства, Ольга Бігус, що можна прослідкувати в анотації до її статті «ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БАЛЕТІВ КЛАСИЧНОГО СПАДКУ У



ТВОРЧОСТІ РАДУ ПОКЛІТАРУ: ФІЛОСОФСЬКО-СВІТОГЛЯДНА ПАРАДИГМА МОДЕРН-БАЛЕТУ»: «У рамках постмодерністської парадигми творчості Раду Поклітару встановили, що у власній діяльності хореограф керувався не стільки бажанням осучаснити класичний твір, актуалізувати інтегруванням зрозумілих глядачу ХХІ ст. тем, скільки метою донести основну ідею, передати авторську позицію щодо конкретної ситуації. Філософсько-світоглядні погляди балетмейстера зумовлюють не лише вихід балету за межі строго вивіреної класичної системи та оновлення хореографічної мови, а й розширення та оновлення лексики сучасної хореографії, її пластичних форм для осмислення психології людських стосунків. Осучаснення класичної спадщини балетного театру в розумінні Раду Поклітару – це засіб посилення емоційного впливу на глядача, і щоб доторкнутися до тонкого плану, митець має бути адекватний часу, в якому творить» [4, с . 151]. Тобто слід звернути увагу на те,що творчість Раду Поклітару дійсно спрямована висвітлювати проблеми,які актуальні та зрозумілі для сучасного глядача,за рахунок чого можуть чинити на нього сильний емоційний вплив.«Головне — живий контакт з глядачем!» – зазначав сам балетмейстер.

Необхідно також підкреслити,що кожен твір так чи інакше зображає не лише історію вигаданих або реальних героїв,але й торкається особистого життєвого досвіду автора,який формує світосприйняття людини з самого дитинства,про що й казав Раду Поклітару в одному з інтерв'ю: «Якщо ти створюєш будь - який твір, то в ньому не може не бути автобіографічних моментів.У вірші, романі, музичному творі чи балеті обов'язково є частка митця, який це створив. А важлива частина біографії — це дитинство. І дитячі спогади сильно впливають на всі наступні творіння»[15].

Однією з головних особливостей балетмейстерського стилю Раду Поклітару в театрі «Київ модерн-балет» є здатність підкорити неповторній танцювальній мові будь-який сюжет, детально пропрацювавши при цьому особливості

характеру кожного персонажа. У своїй роботі хореограф сміливо поєднує вже відомі сюжети із власним, оновленим баченням, експериментує із народженням незвичної сучасної пластики в тандемі з музичними шедеврами класиків. У постановках неодмінно присутні життєві реалії сучасної людини, а також здоровий актуальний гумор.

Але репертуар трупі Раду Поклітару настільки багатогранний, що в ньому є місце і для трагічних постановок, які показують життя людей у складних обставинах. Яскравим прикладом цього може слугувати одноактний балет «Underground», створений для «Київ модерн-балету» в 2008 році на музику Петеріса Вакса. Це історія про людей, яких війна змусила певний час знаходитись у замкненому просторі - темному підземеллі. За таких умов герої почали сприймати своє життя приреченим та позбавленим перспективи на майбутнє. Саме це і стало причиною загостреного відчуття будь яких емоцій у стресовому стані.

Під час пошуку мистецьких творів, де гостро постає тема поведінкових реакцій людей на нетипові зовнішні обставини, саме одноактний балет «Underground» став влучним зразком того, що реакція на будь-які події залежить як від ставлення самої людини, так і від впливу тих, хто її оточує. Підтвердженням цього можуть слугувати слова самого автора балету: «Створюючи спектакль «Underground» на музику талановитого латвійського композитора Петеріса Вакса, я надихався фразою Жана Поля Сартра «Пекло – це інші». Але цей балет не про біблійне пекло. Це розповідь про людей, загнаних у підземелля війною. Герої опинилися в неймовірно важких життєвих обставинах, через що балет сповнений полярними переживаннями – інтенсивній внутрішній напрузі учасників протиставлене обнадійливе відчуття безмежного світла, до якого вони прагнуть. Вимушені перебувати разом у замкнутому просторі Underground, вони доводять амплітуду своїх емоцій до пікових значень – любов-ненависть, радість-розпач. Ніхто не знає - чи їм судилося вийти на денне світло. І саме тому їх "зараз" настільки важливіше, ніж їх "потім"»[15].

Очевидно, що важливим етапом для людини, яка переживає складну ситуацію, є саме осмислення, оцінка та прийняття, що надалі формують її ставлення до усього, що відбувається, і, як результат, вибудовують стратегію вирішення проблеми.

У своїй виставі Раду Поклітару, протиставляє світ героїв, які опинилися у прикордонних умовах виживання, їхньому прагненню до життя. Звідси – образи, які передають максимальне напруження внутрішнього стану. Інколи ця напруга досягає тієї межі, за якою розпочинається руйнування особистості. Режисерська думка Раду Поклітару чудово втілює симфонічну драматургію Петеріса Васкса. Протиставленням жаху смертельної небезпеки, життєвому краху, звучить тендітна мелодія скрипки, та як її відображення – образи юних закоханих, що опинилися в андеграунді й захищають своє кохання.

Таким чином, робимо висновок, що одноактний балет Раду Поклітару «Underground» слугує вдалим прикладом розкриття поведінкових реакцій на нетипові обставини та виявлення незвичних пластичних рішень, що виражають емоційний стан людей під впливом стресових ситуацій.

### **2.3.2. Одиночний спектакль «XENOS» Акрама Хана**

Серед хореографів кінця XX – I чверті XXI століття, які у своїй творчості надають перевагу аналізу важливих, глибоких тем, висвітлюючи їх через призму власного унікального стилю, неможливо не виділити британського хореографа, сина емігрантів з Бангладешу, Акрама Хана.

Вивчаючи мистецтво старовинного індійського танцю катхак і в той же час освоюючи європейсько - американські танцювальні техніки в школах Великобританії, він зміг сформувати свій унікальний стиль – симбіоз стародавнього індійського танцю та contemporarydance. Рухи стародавнього танцю гармонійно поєднуються із сучасною хореографією, утворюючи нову цікаву форму. Саме тому майстерність танцівника переконливо доводить, що

звернення у творчості до традиційного мистецтва його країни є вдалим прийомом, вартим уваги.

Заснувавши в 2000 році власну танцювальну трупу «AkramKhanCompany», хореограф активно працював над репертуаром, не зраджуючи власному стилю та, в той же час, знаходячись у постійних пошуках і дослідженнях тіла й розуму. Характеризуючи специфіку роботи Акрама Хана, його композитор, Нітін Соуні, зазначила: «Мета Акрама Хана – створити нове "індозахідне" єднання в музиці і танці».

За останні двадцять років AkramKhanCompany зарекомендувала себе як одна з провідних інноваційних танцювальних компаній у світі. Мистецьке бачення, яке одночасно поважає та кидає виклик індійській формі катхак і сучасному танцю [24].

Одним із влучних прикладів зображення людини у складних життєвих обставинах за допомогою особливої пластики тіла є сольний спектакль Акрама Хана «XENOS», презентований у лютому 2018 року. У цій постановці балетмейстер спирається на архіви 20-го століття, розповідаючи історію колоніального солдата під час Першої світової війни. «XENOS» розкриває красу й жах людського існування в образі солдата, чиє тіло стало знаряддям війни. Головне питання, сформоване у виставі, виникло ще 100 років тому, але залишається актуальним і досі: що означає бути людиною, коли людина стала богом на Землі? Сам Акрам Хан пише: «Я досліджую питання, з якими стикаюся щодня, які, як тінь, переслідують мене... Хто такі інші люди? Що нас робить людьми? Ми все ще люди?». Не даремно у виставі звучать моторошні, але до болю справедливі питання, що висвітлюють абсурдність війни як такої: «Чия війна? Чий вогонь? Чия це рука?»[29].

Акрам Хан поєднує на сцені традиційний індійський танець катхак та пластичну мову сучасної хореографії. У постановці «XENOS» тіло танцівника стає вектором думки, що вивчає дві грані людського стану: світло та пільму. Вистава

знаходиться на кордоні між сходом і заходом, минулим і сьогоднішнім, міфом і реальністю, а історія героя переплітається із сюжетом давньогрецького міфу про Прометея [29].

Потужний вплив на емоційний стан танцівника і глядачів створює жива музика, що лунає протягом вистави завдяки співпраці Акрама Хана з п'ятьма музикантами: перкусіоністом Бі Сі Манджунат, вокалістом Адітя Пракаш, бас-гітаристкою Ніною Гарріс, скрипалем Фра Рустумджі та саксофоністкою Тамар Осборн.

Завдяки своїм унікальним творчим знахідкам, Акрам Хан справедливо вважається одним з найвпливовіших хореографів і танцівників ХХІ століття, а сольний спектакль «XENOS», що став завершальним у сценічній кар'єрі майстра — посвятою мільйонам індійських солдатів, які брали участь у Першій світовій війні на боці Британської імперії та залишилися невідомими. Розмірковуючи про війну та її жертви, Акрам Хан говорить про необхідність змінити саморуйнівний спосіб існування, до якого звикло людство.

Саме таке світосприйняття Акрама Хана зробило його спектакль «XENOS» невичерпним джерелом для аналізу й натхнення під час роботи над хореографічною сюїтою, а також дало поштовх до виявлення різних граней характеру і поведінки персонажів у складних життєвих обставинах.

### **2.3.3. Сольний спектакль «Сгу» у постановці Елвіна Ейлі**

Під час роботи над хореографічною сюїтою важливо розглядати найрізноманітніші танцювальні постановки задля виявлення цікавих сюжетів, життєвих історій та подальшого аналізу характерів персонажів і їхнього впливу на специфіку руху в певних умовах.

Саме тому доречним було звернутися до творчості американського хореографа II половини ХХ століття – Елвіна Ейлі, виділивши його постановку «Сгу», де проникливо та емоційно висвітлюється нелегка доля африканської жінки. Елвін

Ейлі створив фірмове соло «Сгу» у 1971 році як подарунок на день народження матері, поставивши цю хореографію для Джудіт Джеймісон – технічної та емоційної виконавиці [25]. У своїй балетмейстерській діяльності Елвін Ейлі мав особливу стратегію: виконавцям завжди дозволялося наповнювати вистави індивідуальністю та високим рівнем емоційної насиченості, що, безперечно, було під силу лише справжнім майстрам свого діла.

Джудіт Джеймісон, як і мати Елвіна Ейлі, у розумінні самого хореографа, була наділена певними якостями та особливостями, які він хотів бачити у виконавиці сольного спектаклю «Сгу». Саме тому можливість танцювати цю емоційну хореографію надавалася лише тим жінкам із AlvinAileyAmericanDanceTheater, які відповідали цим якостям. Тільки так Джудіт Джеймісон могла передати своїм наступницям власний досвід виконання цього соло.

У автобіографії під назвою «DancingSpirit» Джудіт Джеймісон зазначила: «Елвін ніколи не пояснював мені, як саме жінка проходить через три частини балету. У моїй інтерпретації вона представляла тих жінок до неї, які вийшли з тягот рабства, через біль втрати близьких через подолання надзвичайних депресій і труднощів. Вийшовши зі світу болю та проблем, вони знайшли свій шлях і перемогли» [25]. Надзвичайно важливим для виконання цього соло є вміння танцівниці передати засобами хореографії тиск зовнішніх обставин на долю жінки, керуючись власними інтуїтивними поштовхами та світосприйняттям. Розповідаючи про створення соло «Сгу», Джудіт Джеймісон казала: «Це був подарунок на день народження для матері Елвіна. Розумієте, вона приїжджала з Техасу, щоб побачити компанію свого сина, і Елвін знав, що вона святкуватиме день народження в Нью-Йорку. У ті часи ніхто з нас не міг робити покупки у Tiffany чи Bloomingdales, тож Елвін вирішив, що найкращий подарунок, який він міг зробити своїй матері, — це балет. Ми зайшли в студію...і почали рухатися під музику...і за кілька днів...Елвін створив довговічну роботу мистецтва... Вдячні глядачі все ще мають подарунок Елвіна на день народження його матері». Елвін

Ейлі присвятив цей твір «усім чорношкірим жінкам усюди — особливо нашим матерям». У цьому соло з трьох частин танцівниця, одягнена в білий купальник і довгу спідницю з рюшами, веде глядачів у подорож, повну гіркого смутку, жорстоких труднощів і екстатичної радості» [25].

Таким чином, соло «Сгу» від легендарного постановника Елвіна Ейлі можна вважати чудовим прикладом того, як, пропускаючи складну життєву історію через власний емоційний досвід у сукупності з неповторною пластикою тіла, можна створити яскравий та проникливий хореографічний образ.

## ТВОРЧИЙ ПРОЕКТ

### РОЗДІЛ I. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ

#### 1.1. Основні характеристики хореографічного твору

**Тема:** подолання життєвих труднощів.

**Ідея:** «Все проходить – пройде і це».

**Вид:** сучасна хореографія (стиль– контемпорарі);

**Форма:** хореографічнасюїта;

**Жанр:** ліричний;

**Час дії:** XXI століття, 2022 рік;

**Місце дії:** осінній парк.

#### 1.2. Дійові особи та їхня стисла характеристика

*Туман* — молода, але дуже скромна та неговірка дівчина. Тиха, самотня та трохи похмура, звикла тримати усе в собі. Емоції досить стримані та пасивні, але це не означає, що вони відсутні. Болісно відчуває складні часи, але поводить себе стримано і терпляче.

*Вітер* — молодий, сміливий та впевнений у собі. Емоційний та імпульсивний, гостро реагує на життєві потрясіння. Він може раптово сповнюватись ненависті до ворогів та кривдників, але все ще вірити у перемогу «світла».

*Дощ* — чутлива, мінлива та емоційна дівчина, яка дуже болісно і непередбачувано переносить кожну негативну емоцію та прагне ділитись із іншими, але така чутливість і смуток все одно завжди приводять її до гармонії.

*Осіньні листя* — хлопці та дівчата. Присутні у кожній частині, вони ніби поглинають та приймають на себе емоційний стан головного героя, виступаючи певним його «обрамленням» задля підсилення сприйняття образу і стану. У



кожній частині листя постійно реагує на зовнішні обставини, продиктовані настроєм та діями головних персонажів. Кількість: 12 виконавців.

### **1.3. Лібрето**

Як на зміну легкому, сонячному літу щоразу приходиться похмура осінь, так і щасливе, натхненне людське життя можуть в одну мить спіткати труднощі й біль. І у кожного відрізний. Іноді складні часи відчуються людиною сумними та довгими, наче осінь. У всіх вона своя: хтось - стриманий та спокійний у своїй журбі, як мовчазний, похмурий туман, що тихо огорнув пожовкле листя; хтось - нестримний та нервовий, наче холодний осінній вітер; хтось - емоційний та непостійний, як жовтневий дощ. Але людина, наче та загадкова, мінлива осінь, знаходить свій шлях прийняття та подолання складних часів. Кожна печаль, якою б вона не була, завжди змінюється світлими, щасливими днями.

### **1.4. Розгорнутий зміст**

#### **Частина 1. «Журливий туман»**

Осінній парк. Легкий жовтневий вітер обережно гойдає пожовкле листя. Усе навколо огорнене сонячним промінням, що падає на багряний осінній килим. Листя ловить на собі останні теплі промені. Кожен листочок ніби перешіптується з іншими. Раптом у парку з'являється гарна, але загадкова і трохи похмура дівчина-туман. Гуляючи стежками, вона обережно торкається пожовклих листочків та закриває очі, ніби ховаючи погляд від яскравого проміння. Несподівано небо стає похмурим і все навкруги вкривається густим туманом. Дівчина відчуває смуток. Опинившись перед обличчям власних проблем, вона замикається в собі, стає тихою, сумною та неговірною. Тому й блукає парком у власних думках, байдуже оминаючи огорнуте туманом листя. Вона тримає все горе у собі, не бажаючи відкриватись. Дівчина просто не бачить виходу з похмурого нині парку, сіючи навкруги густий, непроглядний туман. У своїй мовчазній стриманості вона розчиняється у ньому, байдуже залишивши на землі

килим із листя, що горнулося до неї, але так і не відчуло тепла.

## **Частина 2 «Нестримний вітер»**

Туман розсіюється,але стомлене листя вже не може насолоджуватись ласкавою осінню, як це було раніше. Несподівано у парку з`являється гарний,але заклопотаний хлопець,що ніби кудись поспішає. Раптом стомлену тишу парку порушує холодний,нестримний вітер,що одразу ж підхоплює опале листя,закрутивши його у нестримний вихор. Опинившись серед власних негараздів та переживань,головний герой переживає потужний спектр різнихемоцій,які неможливо втримати у собі. Він починає бігти парком, необережно змітаючи осінній килим. Він то відчуваєраптову радість,то палає гнівом,то ніби переповнений безсиллям, але ні на мить не зупиняється. Стрімкопролетівши парком, хлопець-вітер залишає по собі хаотичну вуаль із листя, яке він потривожив.

## **Частина 3. «Осінній дощ»**

Стомлене листя знов падає на землю,але не встигає як слідвідпочити. До парку заходить дивна дівчина,яка то посміхається сама до себе,то журливо опускає очі. Вона намагається радітинавколишній красі, помітивши багрянний килим з осіннього листя, але в очах видніються сльози. Раптом із неба починає крапати дощ. Залишившись сам на сам із труднощами,дівчина дозволяє собі плакати та страждати,охопивши своєю печаллю усе навколо. Вона блукає парком,долаючи внутрішні переживання,а тим часом на осінній килим журливо падають дрібнікраплі.Дівчина покидає парк, ніби забравши із собою дощ.

## **Частина 4. «Осінній спокій»**

Сумне, тихе листя мляво лежить на холодній землі.Стомившись від непостійності осені, багрянний килим втратив свою жагу до життя. Аж раптом, небо стає яснішим, і серед хмар визирає лагіднеосіннє сонце. Не дивлячись на це,усе навколо починає огортати приємний туман. Лагіднийвітер обережно грається з листям. Приємну картину несподівано доповнює легкий теплий дощик.

У цей час на небі з'являється веселка, що осяює своєю красою осінній парк. Листя ловить на собі останні теплі промені. Кожен листочок ніби перегукується з іншими, шукаючи «нових друзів».

## **1.5. Драматургія**

### **Частина 1**

*Експозиція:* осінній парк. Жовтневий вітер обережно гойдає пожовкле листя, сонячне проміння падає на багрянний осінній килим. Кожен листочок ніби перешіптується з іншими.

*Зав'язка:* у парку з'являється загадкова і трохи похмура дівчина. Гуляючи стежками, вона обережно торкається пожовклих листочків та ніби ховає погляд від яскравого проміння. Несподівано небо стає похмурим і все навкруги вкривається густим туманом.

*Розвиток дії:* дівчина відчуває смуток. Вона замикається в собі, стає сумною та неговіркою, блукає парком, байдуже оминаючи огорнуте туманом листя. Вона тримає весь смуток у собі.

*Кульмінація:* дівчина не бачить виходу з похмурого нині парку, сіючи навкруги густий, непроглядний туман.

*Розв'язка :* у своїй мовчазній стриманості вона зникає, байдуже залишивши на землі килим із листя.

### **Частина 2**

*Експозиція:* після зникнення дівчини небо стає яснішим, але стомлене листя вже не може насолоджуватись ласкавою осінню, як це було раніше.

*Зав'язка :* у парку з'являється гарний, але заклопотаний хлопець, що ніби кудись поспішає.

Раптом тишу порушує холодний вітер, що одразу ж підхоплює листя, закрутивши його у нестримний вихор.

*Розвиток дії:* серед власних негараздів головний герой переживає потужний

спектр емоцій, які неможливо втримати у собі.

*Кульмінація:* хлопець біжить парком, необережно змітаючи осінній килим. Він то відчуває раптову радість, то палає гнівом, то переповнений безсиллям, але ні на мить не зупиняється.

*Розв'язка :* стрімко пролетівши парком, Вітер залишає по собі хаотичну вуаль із листя.

### **Частина 3**

*Експозиція:* стомлене листя знов падає на землю, але не встигає як слід відпочити.

*Зав'язка :* до парку заходить дивна дівчина, яка то посміхається сама до себе, то журливо опускає очі.

Вона намагається радіти навколишній красі, але в очах видніються сльози.

Починає крапати дощ.

*Розвиток дії:* сам на сам із переживаннями, дівчина дозволяє собі плакати та страждати, охопивши своєю печаллю усе навколо.

*Кульмінація:* дівчина-дощ блукає парком, долаючи внутрішні переживання, а тим часом на осінній килим падають дрібні краплі.

*Розв'язка:* дівчина покидає парк, ніби забравши із собою дощ, що починає затихати.

### **Частина 4**

*Експозиція:* сумне, тихе листя лежить на холодній землі. Стомившись від непостійності осені, багряний килим втратив свою жагу до життя.

*Зав'язка :* раптом небо стає яснішим, серед хмар визирає лагідне осіннє сонце.

*Розвиток дії:* усе навколо починає огортати приємний туман. Лагідний вітер обережно грається з листям. Приємну картину доповнює легкий теплий дощик.

*Кульмінація:* на небі з'являється веселка, що осяює своєю красою осінній парк.

*Розв'язка :* листя ловить на собі останні теплі промені. Кожен листочок ніби перешіптується з іншими.

### **Загальна драматургія сюїти**

*Експозиція:* осінній парк. Легкий жовтневий вітер обережно гойдає пожовкле листя. Усе навколо огорнене сонячним промінням, що падає на багряний осінній килим. Листя ловить на собі останні теплі промені. Кожен листочок ніби спілкується з іншими, шукаючи "нових знайомих".

*Зав'язка:* у парку з'являється гарна, але загадкова і трохи похмура дівчина. Гуляючи стежками, вона обережно торкається пожовклих листочків та закриває очі, ніби ховаючи погляд від яскравого проміння. Несподівано небо стає похмурим і все навкруги вкривається густим туманом. Дівчина відчуває смуток. Перед обличчям власних проблем вона замикається в собі, тому й блукає парком у власних думках, байдуже оминаючи листя. Дівчина тримає все горе у собі, не бажаючи відкриватись. Вона просто не бачить виходу з похмурого нині парку, сіючи навкруги густий, непроглядний туман. У своїй мовчазній стриманості вона розчиняється у ньому, байдуже залишивши на землі килим із листя, що горнулося до неї, але так і не відчуло тепла.

*Розвиток дії:* після зникнення дівчини туман розсіюється, але стомлене листя вже не може насолоджуватись ласкавою осінню, як це було раніше. Несподівано у парку з'являється гарний, але заклопотаний хлопець, що ніби кудись поспішає. Раптом стомлену тишу парку порушує холодний, нестримний вітер, що одразу ж підхоплює опале листя, закрутивши його у нестримний вихор. Опинившись серед власних негараздів та переживань, головний герой переживає потужний спектр різних емоцій, які неможливо втримати у собі. Хлопець-вітер починає бігти парком, необережно змітаючи осінній килим. Він то відчуває раптову радість, то палає гнівом, то ніби переповнений безсиллям, але ні на мить не зупиняється. Стрімко пролетівши парком, хлопець-вітер залишає по собі хаотичну вуаль із листя, яке він потривожив.

*Кульмінація:* стомлене листя знов падає на землю, але не встигає як слід відпочити. До парку заходить дивна дівчина, яка то посміхається сама до себе, то журливо опускає очі. Вона намагається радіти навколишній красі, помітивши багряний

килим з осіннього листя,але в очах видніються сльози. Раптом із неба починає крапати дощ. Залишившись сам на сам із труднощами, дівчина дозволяє собі плакати та страждати, охопивши своєю печаллю усе навколо. Вона блукає парком,долаючи внутрішні переживання,а тим часом на осінній килим журливо падають дрібні краплі. Дівчина покидає парк, ніби забравши із собою дощ. Сумне, тихе листя мляво лежить на холодній землі. Стомившись від непостійності осені, багряний килим втратив свою жагу до життя.

*Розв'язка:* раптом небо стає яснішим і серед хмар визирає лагіднеосіннє сонце. Не дивлячись на це,усе навколо починає огортати приємний туман. Лагідний вітер обережно грається з листям. Приємну картину несподівано доповнює легкий теплий дощик. У цей час на небі з`являється веселка, що осяює своєю красою осінній парк. Листя ловить на собі останні теплі промені. Кожен листочок ніби перешіптується з іншими.

## **1.6. Музичний аналіз**

У хореографічній сюїті «Три осені» використовуються інструментальні композиції Макса Ріхтера. У кожній частині музика різна за характером,але емоційного,проникливого звучання надає саме поєднання фортепіано та скрипки.Повний твірмістить 4 частини. Загальне звучання – 8 хвилин 26 секунд.

### **І частина (0:00– 2:21)**

У цій частині використана музична композиція Макса Ріхтера«Meetingagain». Ця композиція–найбільшспокійна, бо саме вона відповідає настрою журливої дівчини-туману та слугує початком самої сюїти,що звучить по-осінньому стримано, як тихий жовтневий парк.

Загальний час звучання – 2:21.

Музичний розмір– 4/4.

Кількість тактів– 45.

Темп –повільний, помірний.

Лад—мінорний.

1 – 8 такти: спокійний, гармонійний вступ. Основне звучання – фортепіано.

9 – 16 такти: додається сольне звучання скрипки.

17 – 24 такти: скрипка починає звучати все більш журливо, мелодія розвивається.

25 – 32 такти: звучання стає більш спокійним

33 – 40 такти: знову починає звучати журливе соло скрипки.

41 – 45 такти: мелодія поступово затихає.

### **II частина(2:21 – 4:54)**

У цій частині використана музична композиція Макса Ріхтера «Dona Nobis Pacem 2». Найбільш контрастна за звучанням мелодія. Вона звучить дуже нервово та динамічно, бо допомагає відтворити емоційний стан нестримного Вітру.

Загальний час звучання – 2:33.

Кількість тактів – 63.

Музичний розмір – 4/4.

Темп – помірний, швидкий.

Лад: мінорний.

1 – 8 такти: тихий, спокійний вступ. Звучить ксилофон.

9 – 16 такти: починає звучати соло скрипки.

17 – 24 такти: звучання скрипки стає більш активним та нервовим.

25 – 34 такти: мелодія продовжує розвиватись. Скрипка звучить все емоційніше.

35 – 52 такти: звучання скрипки на фоні оркестру набирає обертів.

53 – 63 такти: потужність звучання досягає свого піку, після чого мелодія раптово обривається.

### **III частина(4:54 – 6:52)**

У цій частині використана музична композиція Макса Ріхтера «November».

Музичний супровід характеризується активним звучанням скрипки та наростанням напруги, адже це ще більше підсилює відчуття і переживання дівчини-дощу.

Загальний час звучання – 1:58.

Кількість тактів– 51.

Музичний розмір– 4/4.

Темп – помірний , швидкий.

Лад – мінорний.

1– 6 такти: тихий, стриманий вступ на фоні звуків дощу.

7 – 32 такти: активне та трохи тривожне звучання скрипки.

33 – 51 такти: мелодія постійно розвивається, додається звучання оркестру, але потім поступово стихає.

#### **IV частина(6:52– 8:26)**

У фінальній частині також використовується музична композиція Макса Ріхтера «Meeting again», адже, дублюючи мотиви першої частини, вона слугує гармонійним та логічним завершенням цілої сюїти, тим самим передаючи відчуття повернення до гармонійної осінньої атмосфери.

Загальний час звучання – 1:34.

Кількість тактів – 29.

Музичний розмір – 4/4

Темп – повільний, помірний.

Лад – мінорний.

1 – 8 такти: спокійний, гармонійний вступ. Основне звучання – фортепіано.

9 – 16 такти: починає звучати скрипка, мелодія розвивається.

17 – 24 такти: скрипка продовжує звучати на тлі фортепіано.

25 – 29 такти: звучить лише фортепіано, яке теж поступово затихає.

### **1.7. Опис та зображення костюмів**





*Туман:* сіра сукня вільного крою з легкої тканини. Довжина: трохи нижче колін. Довгі та широкі рукава. Широкий пояс. Зачіска: розпущене волосся. Взуття: шкарпетки сірого кольору.



*Доц:* блакитна сукня вільного крою з легкої тканини. Довжина: трохи нижче колін. Довгі та широкі рукава. Зачіска: розпущене волосся. Взуття: шкарпетки блакитного кольору.



*Вітер:* біліширокі штани та сорочка вільного крою з легкої тканини. Широкі рукава. Взуття: шкарпетки білого кольору.



*Листя*

*Хлопці:* багрянні чи коричневіширокі штани та сорочка вільного крою з легкої тканини. Широкі рукава. Шкарпетки жовтого, коричневого чи помаранчевого кольору.



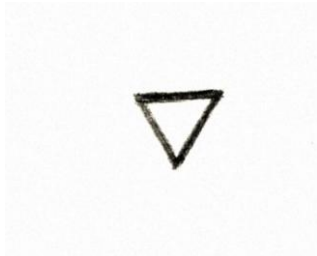


### *Листя*

*Дівчата:* багряна чи коричнева сукня вільного крою з легкої тканини. Довжина: трохи нижче колін. Довгі та широкі рукава. Зачіска: волосся, зібране у хвіст. Взуття: шкарпетки жовтого, коричневого чи помаранчевого кольору.

## РОЗДІЛ II. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ

### Умовні позначення



Листя  
(хлопець)



Листя  
(дівчина)



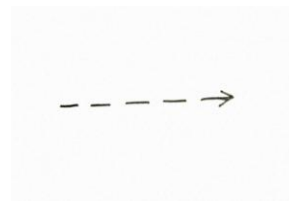
Туман



Вітер



Дощ



Напрямок руху

### Частина 1. «Журливий туман»

Кількість тактів: 45

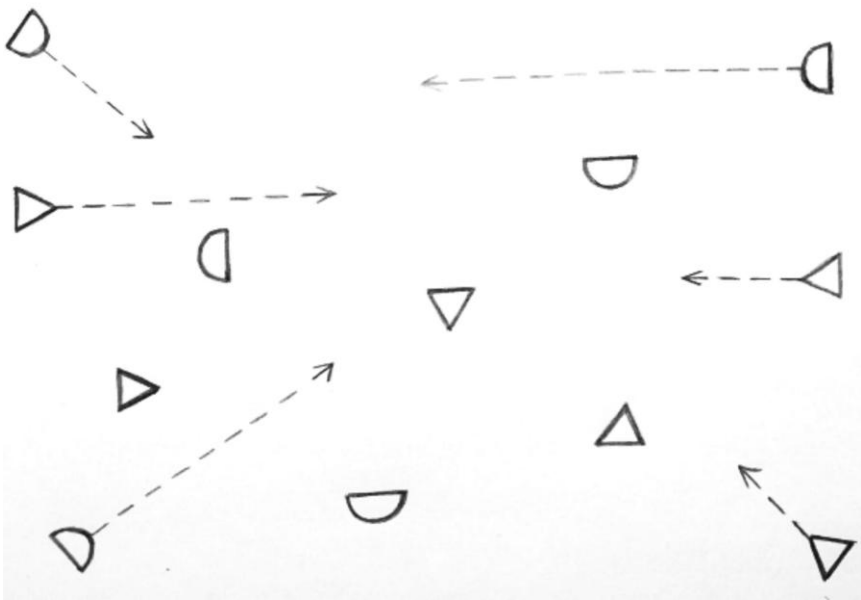
Тривалість: 2 хвилини 21 секунда

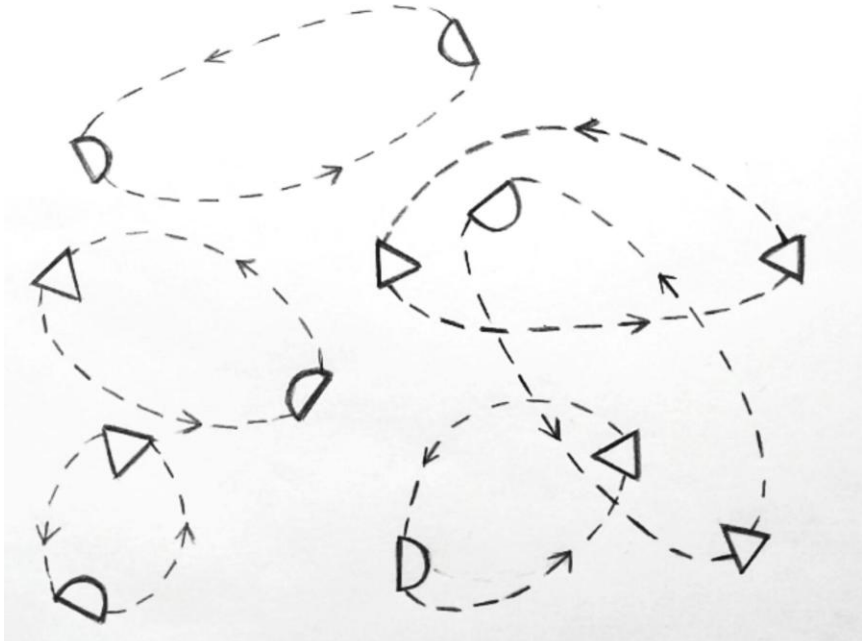
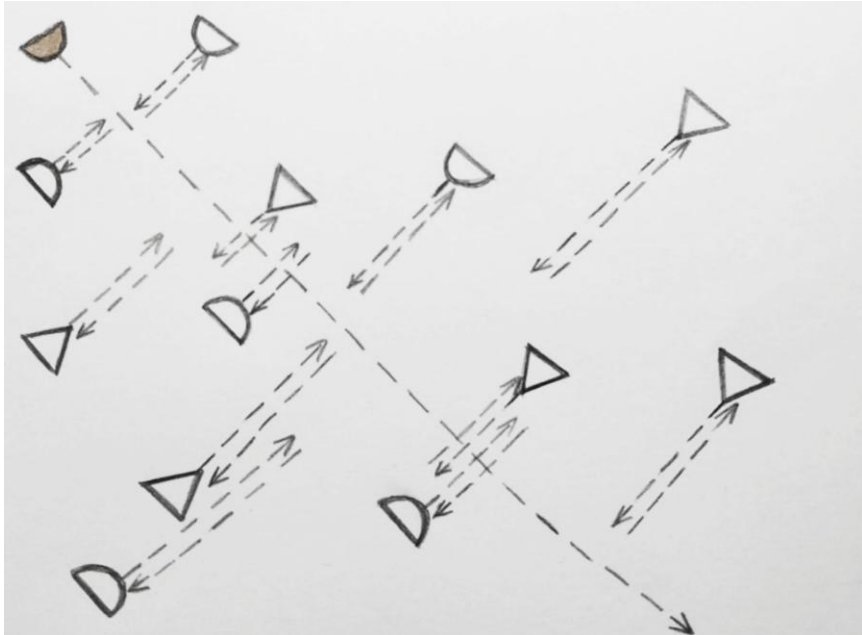
Музичний розмір: 4/4

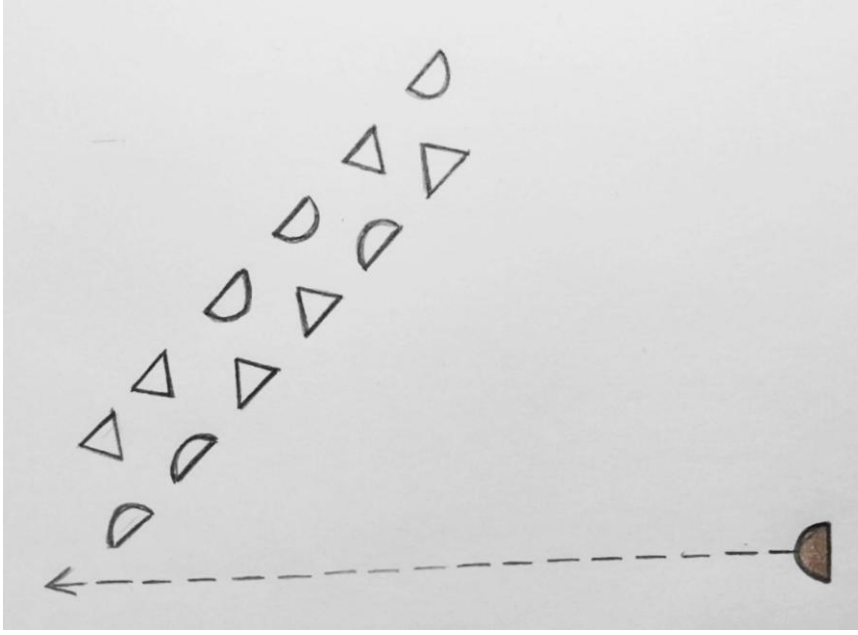
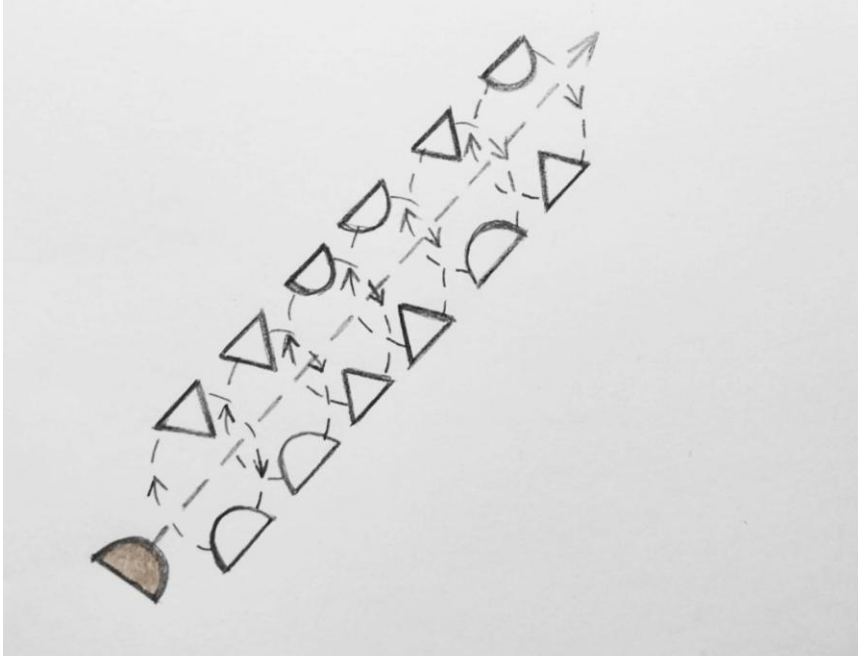
Першу частину виконують 12 танцівників в ролі Листя (6 хлопців та 6 дівчат) та 1 солістка (Туман).

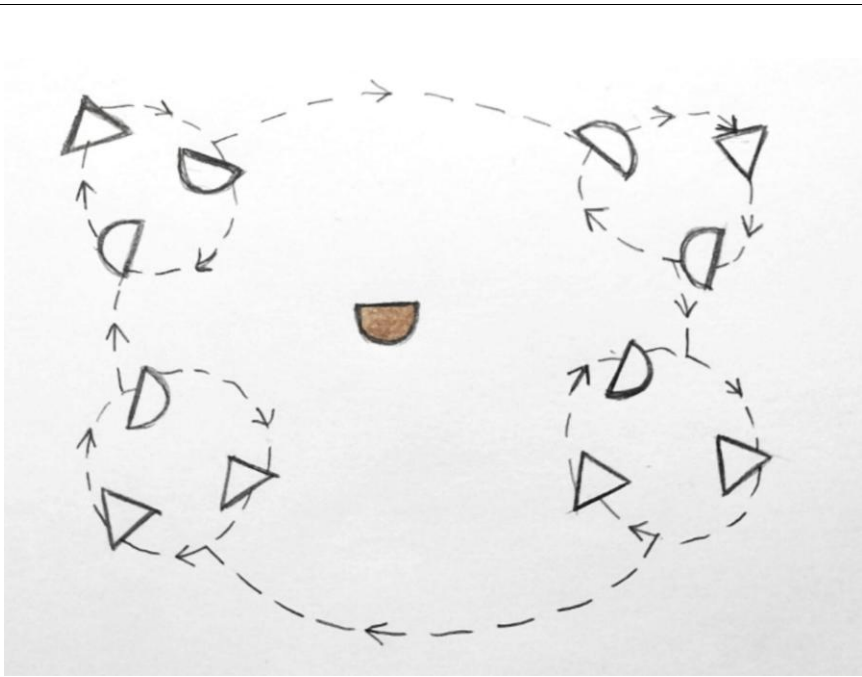
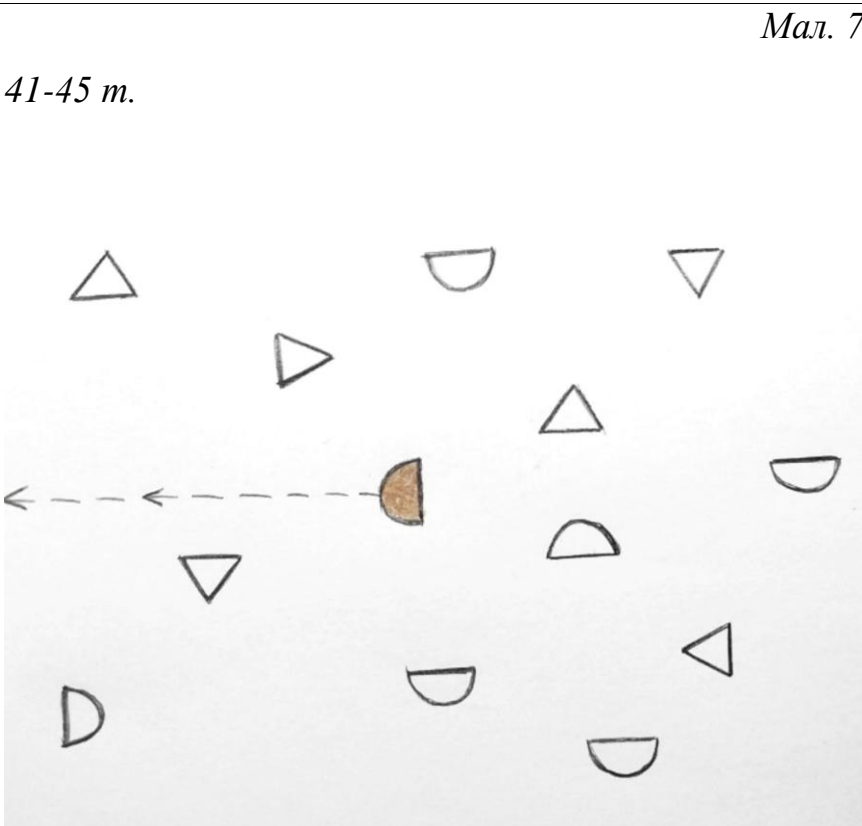
Хореографічні малюнки	Опис дії
-----------------------	----------

Макс Ріхтер «Meeting again»

<p>1-8 м.</p> 	<p><i>Мал.1</i></p> <p>«Листя» (6 виконавців) хаотично розміщені на майданчику. В партері вони виконують мляві, спокійні рухи, переважно руками. В цей час у хаотичному порядку продовжує з'являтися «Листя» (інші 6 виконавців), пересуваючись у партері поміж інших.</p>
	<p><i>Мал.2</i></p> <p>«Листя» продовжує рухатись в партері, але вже активніше, в довільному порядку контактуючи між собою під час руху та переміщаючись та активно задіюючи увесь простір майданчика.</p>

<p style="text-align: right;">9-16 м.</p> 	
<p>17-24 м.</p> 	<p style="text-align: right;">Мал. 3</p> <p>З лівого верхнього кута майданчика з'являється «Туман» і рухається по діагоналі у правий нижній кут. «Листя», повз яке рухається «Туман», просувається, назустріч, а потім повертається назад, ніби поступається.</p>
<p>25-28 м.</p>	<p style="text-align: right;">Мал. 4</p> <p>«Туман» пробігає передньою частиною майданчика. «Листя»</p>

	<p>вишиковується у 2 діагоналі, створюючи для неї коридор.</p>
<p>29-32 т.</p> 	<p>Мал. 5 «Туман» рухається коридором. Кожна пара листя, яку вона оминає, виконуючи танцювальні рухи, прокручується між собою.</p>
<p>33-40 т.</p>	<p>Мал. 6 «Туман» вибігає в центр, де виконує танцювальну</p>

	<p>комбінацію. У цей час листя розбивається на 4 купи і виконує комбінації, рухаючись по колу між собою у кожній купі. Водночас вони рухаються навколо «Туману» одним великим колом.</p>
<p>41-45 т.</p> 	<p>Мал. 7 «Туман» зникає. «Листя» хаотично розходиться майданчиком, починаючи виконувати рухи в партері, як на початку частини 1, та поступово затихаючи.</p>

## Частина 2. «Нестримний вітер»

Кількість тактів: 63

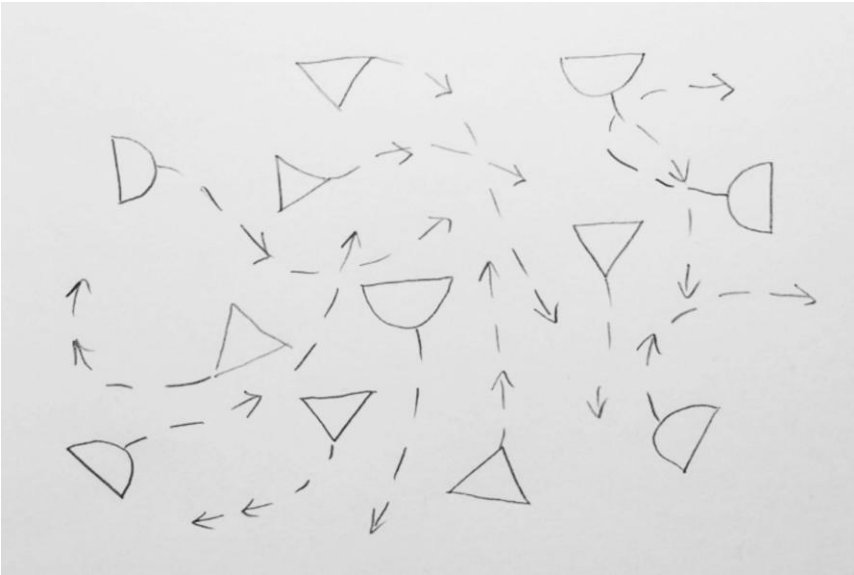
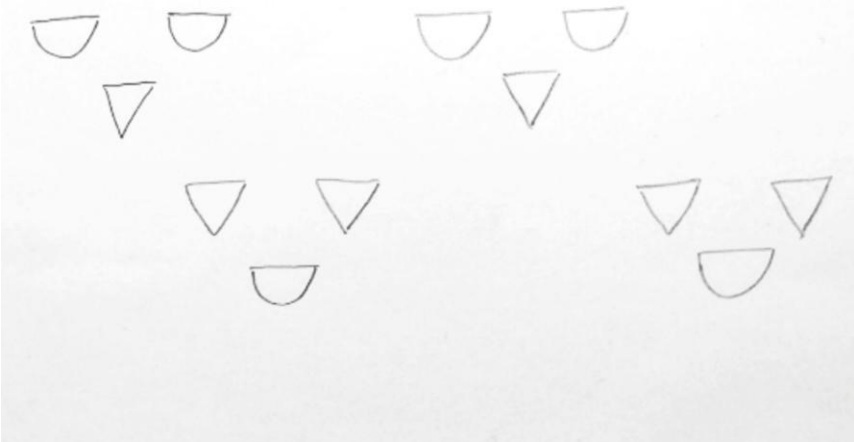
Тривалість: 2 хвилини 33 секунди



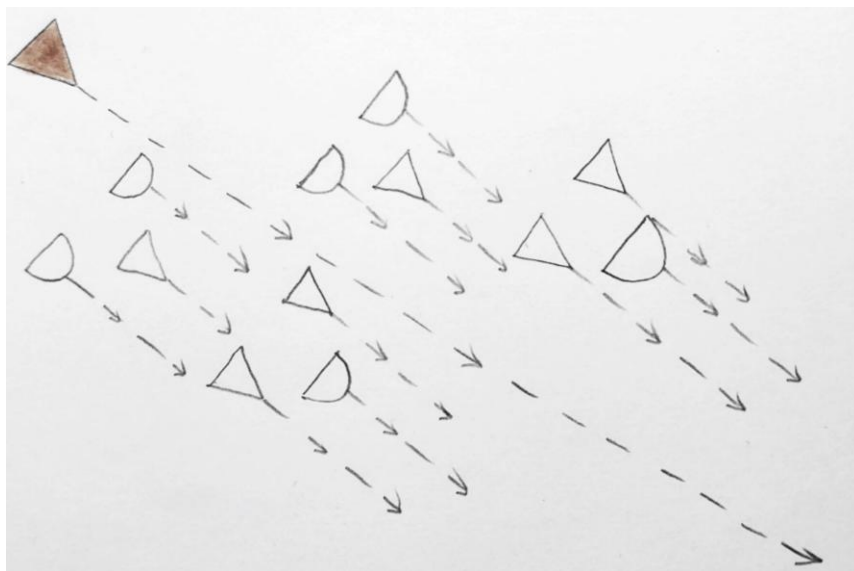
Музичний розмір:4/4

Другу частину виконують 12 танцівників в ролі Листя (6 хлопців та 6 дівчат)  
та 1 соліст(Вітер).

Макс Ріхтер«DonaNobisPacem 2»

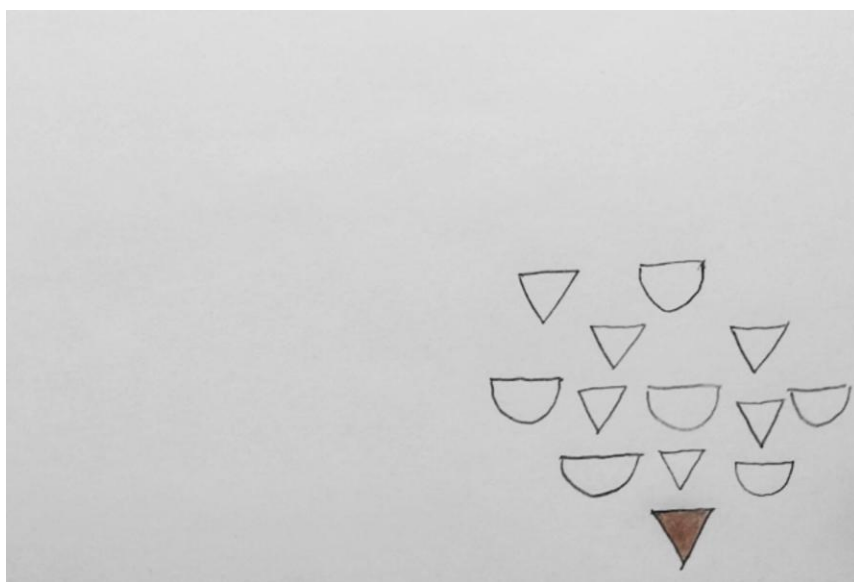
<p style="text-align: right;"><i>Мал.1</i></p>  <p style="text-align: right;"><i>1- 8 т.</i></p>	<p>Після невеликої паузи,«Листя» починає рухатись у партері,постійно просуваючись майданчиком та міняючись між собою за допомогою партерних рухів.</p>
<p style="text-align: right;"><i>Мал.2</i> <i>9-16 т.</i></p> 	<p>«Листя» формується у 4 групи по 3 виконавці.Кожна група виконує невелику комбінацію тривалістю 2 такти,після чого її заміняє наступна.</p>
<p style="text-align: right;"><i>Мал.3</i></p>	<p>З'являється «Вітер» і</p>

17-20 т.



стрімкими рухами  
прямує із лівого  
верхнього кута  
майданчика вперед по  
діагоналі. Тим часом  
усе «Листя», яке він  
оминає, починає  
рухатись за ним в тому  
ж напрямку, поки всі  
вони не опиняться у  
правому нижньому  
куті.

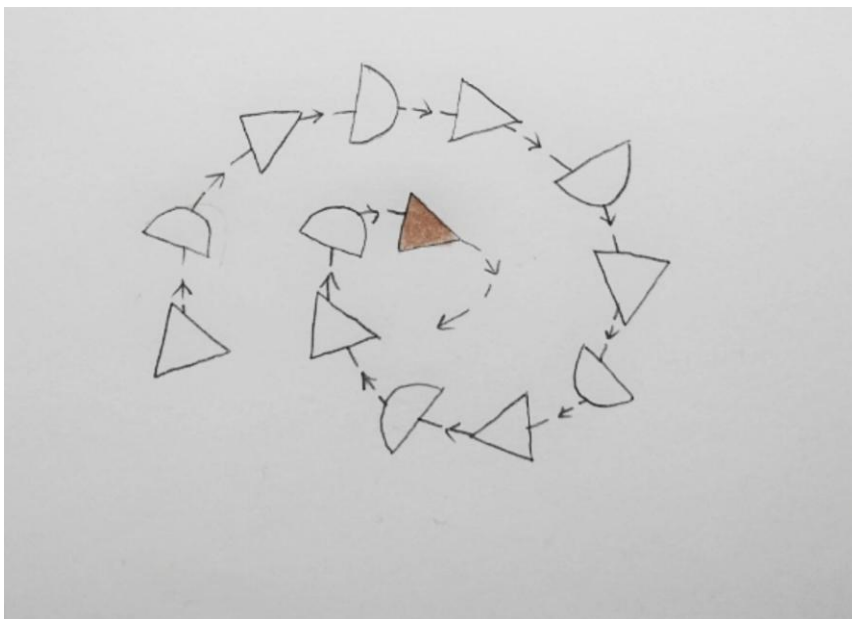
Мал.3.1



Задаючи напрямок  
руху, «Вітер» починає  
закручувати «Листя» у  
равлик в стрімкому  
темпі.

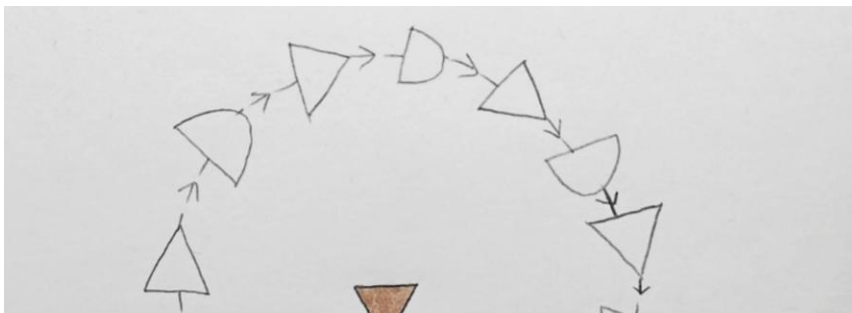
Мал.4

21-24 т.

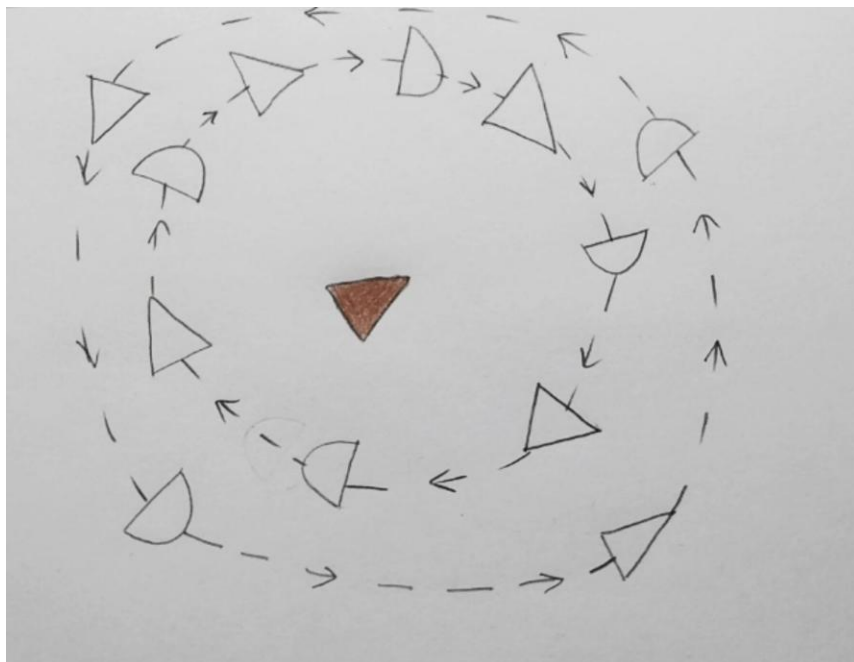


Продовжуючи рухатись у тому ж напрямку навколо «Вітру», «Листя» поступово перебудовується з «равлика» у коло. «Вітер» залишається в центрі кола, виконуючи танцювальну комбінацію.

*Мал.5*  
*25-28 т.*

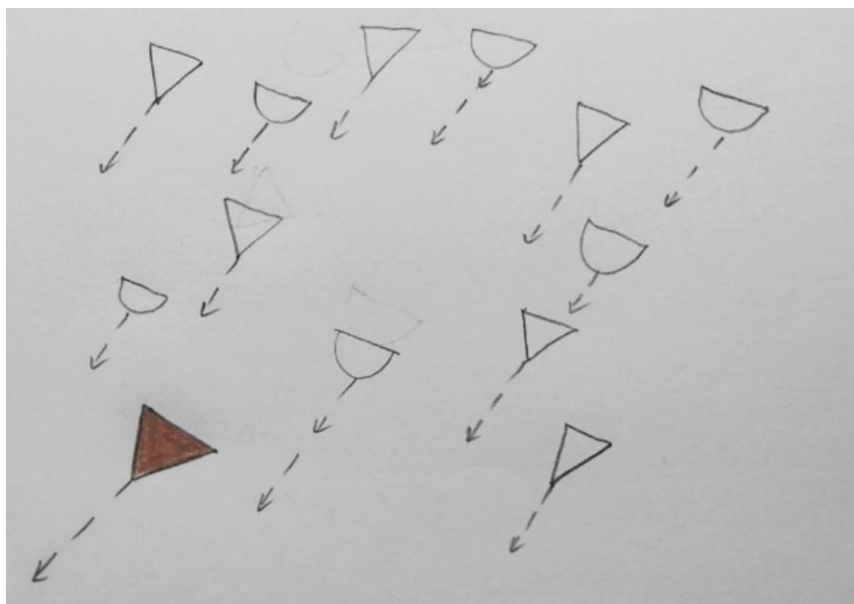


Мал.6  
29-34 т.



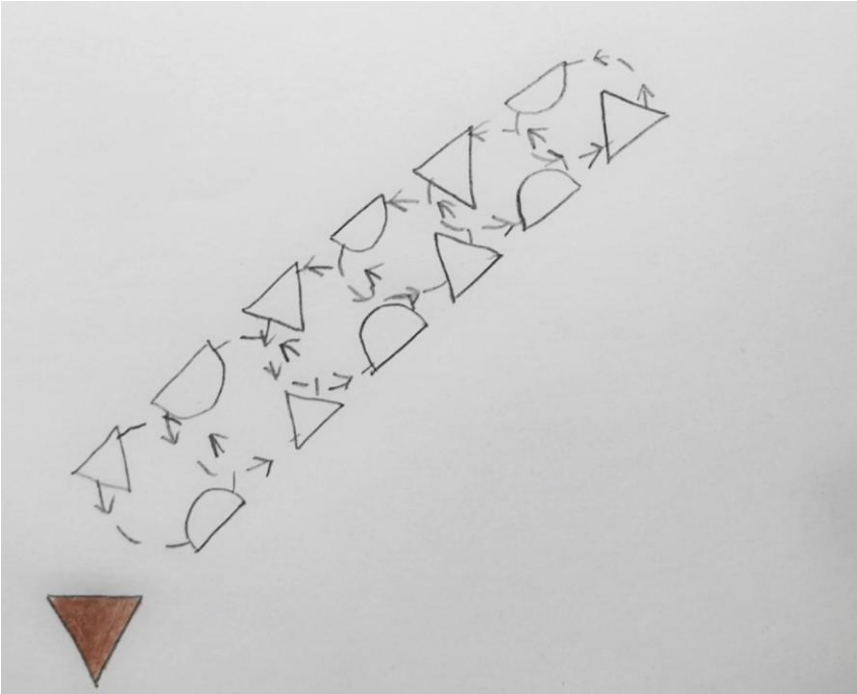
Коли коло вже сформоване, «Листя» продовжує рухатись навколо «Вітру», а він по черзі виконує рухи з кількома «Листками, направляючи їх у друге, зовнішнє коло, де вони змінюють напрямок руху.

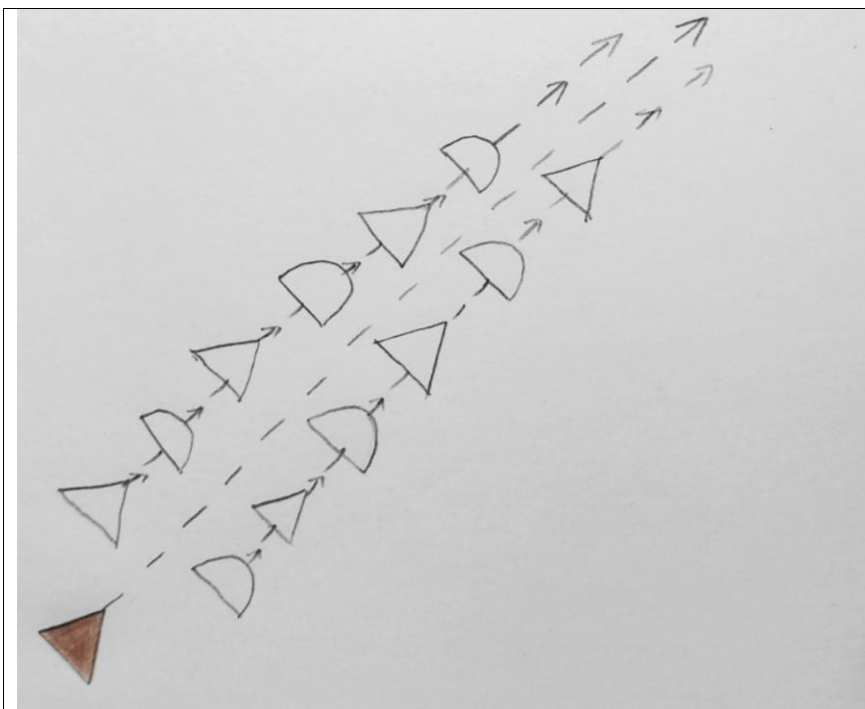
Мал.7



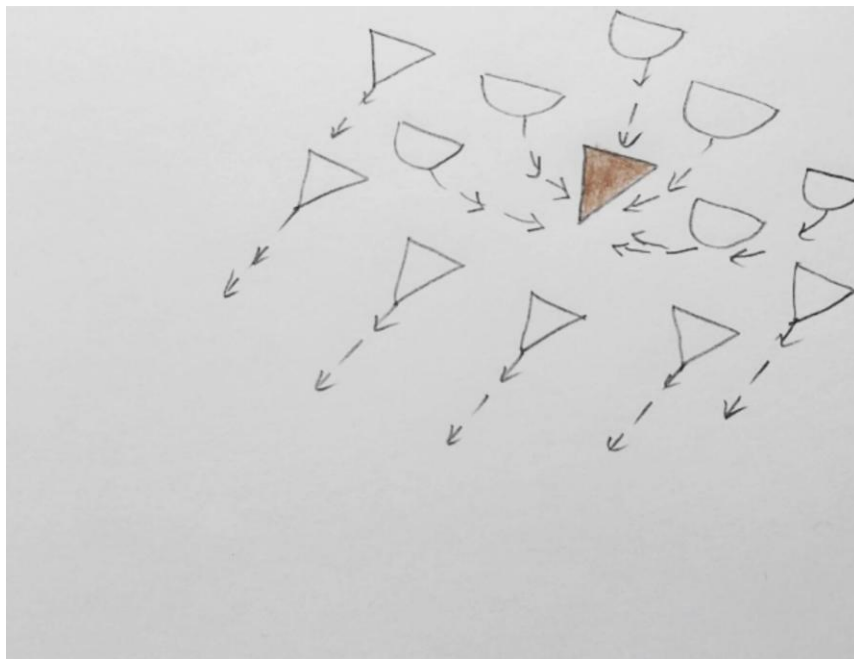
35- 42 т.

«Вітер» розриває коло і стрімко біжить у лівий нижній кут. «Листя» продовжує рух по колу, але поступово, один за одним, починає слідувати за «Вітром», вибудовуючи 2 діагоналі. Добігаючи до свого місця в діагоналі, «Листя» по

	<p>черзі виконуює повороти парами. У цей час «Вітер» виконує танцювальну комбінацію.</p>
<p data-bbox="980 491 1105 527"><i>Мал. 7.1</i></p>  <p data-bbox="980 1478 1105 1577"><i>Мал. 8</i> <i>43-46 т.</i></p>	<p data-bbox="1130 491 1503 1041">Після повороту, кожна пара синхронно рухається з двох боків по діагоналі до правого верхнього кута майданчика. «Вітер» рухається цим зникаючим тунелем у тому ж напрямку.</p>



Мал.9

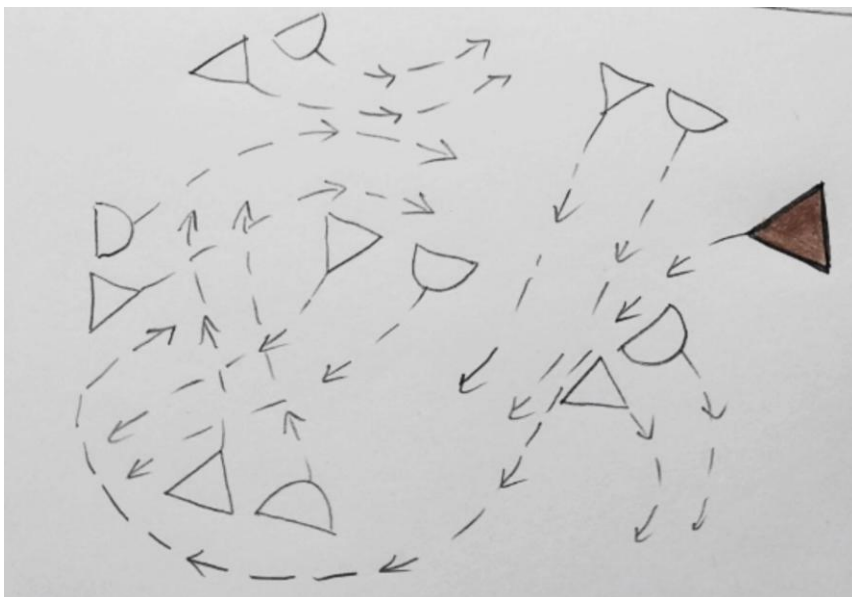


47-50 т.

Залишившись у правому верхньому куті, «Вітер» по черзі виконує підтримки з дівчатами-листям, задаючи тим самим напрямок їх подальшого руху. Хлопці-листя виконують рухи в партері і в цей же час знаходять собі пару (дівчину-листя, яка після підтримки рухається з ним в одному напрямку).

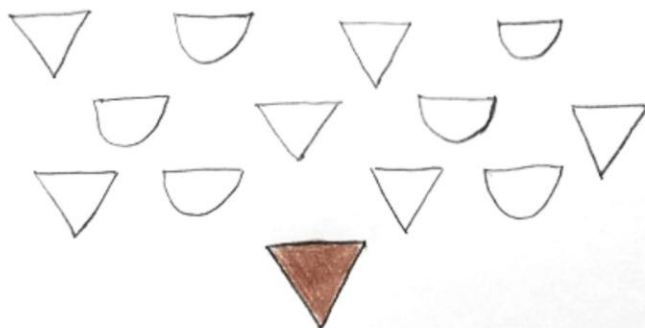
Мал.10

51–54т.



Довільно

пересуваючись парами (хлопець та дівчина), «Листя» виконує танцювальні рухи у просуванні. «Вітер» стрімко рухається поміж парами.



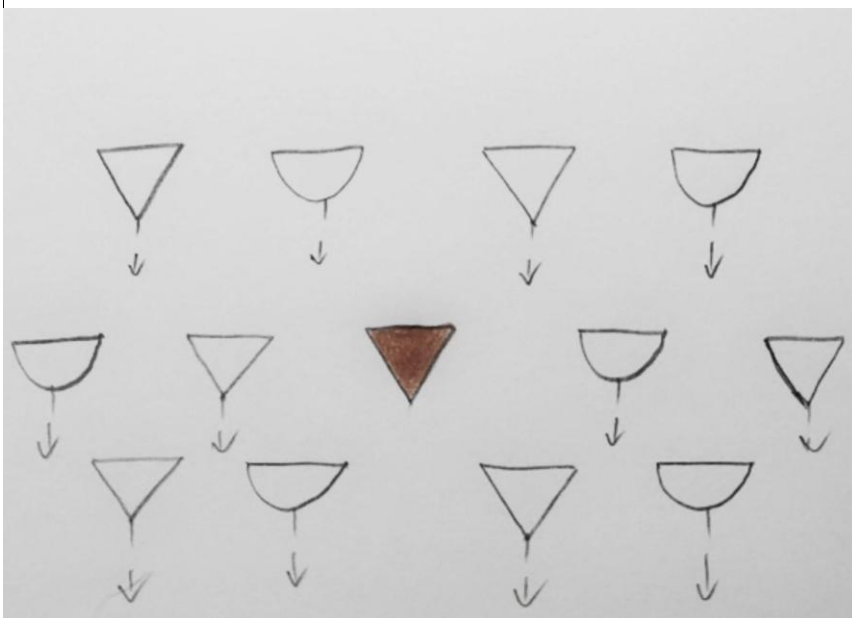
«Вітер» вибігає на центр сцени і виконує динамічну танцювальну комбінацію зі стрибками та обертами. У цей час «Листя» збирається на заднику сцени, формуючи лінії.

Мал.11

55 – 58 т.

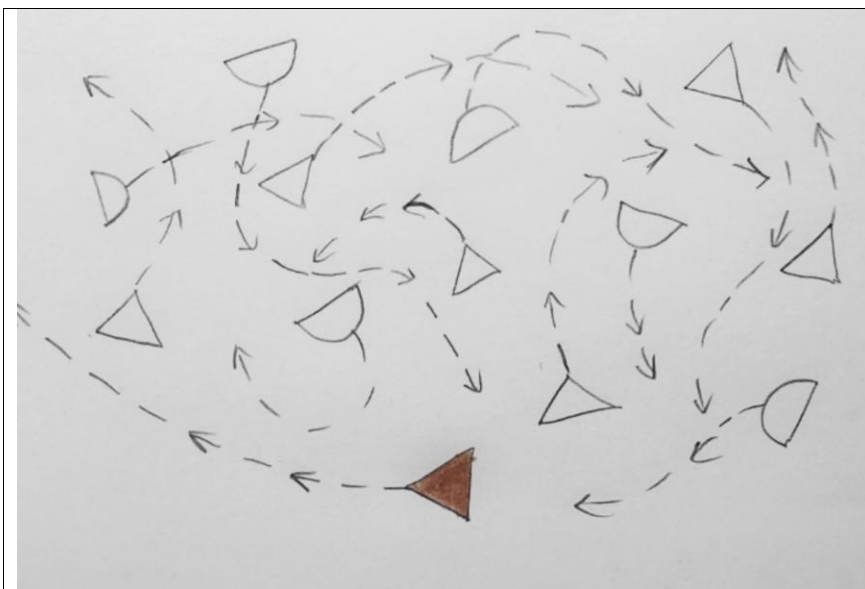
Мал.12  
59– 61 т.

Вибігаючи вперед,  
«Листя» розтягується  
на весь сценічний  
майданчик, залишаючи  
«Вітер» у центрі.  
Виконується спільна  
танцювальна  
комбінація.



«Вітер» стрімко  
зникає. Листя  
кружляє, в довільному  
порядку рухаючись  
майданчиком, та  
поступово  
затихає, опускаючись у  
партер.





Мал.13

62 – 63 т.

### Частина 3. «Осінній дощ»

Кількість тактів: 51. Вступ – звуки дощу.

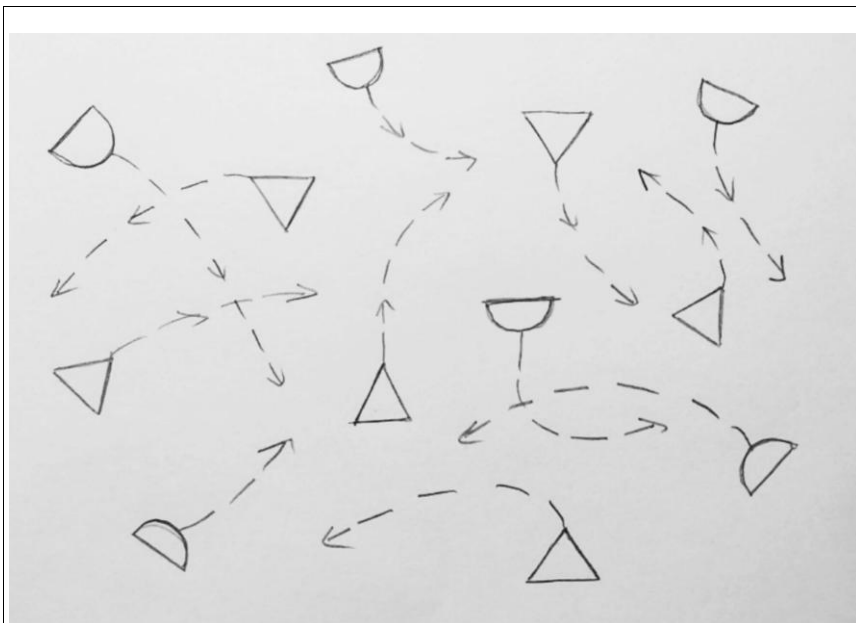
Тривалість: 1 хвилина 58 секунд

Музичний розмір: 4/4

Третю частину виконують 12 танцівників в ролі Листя (6 хлопців та 6 дівчат) та 1 солістка (Дощ).

Макс Ріхтер «November»

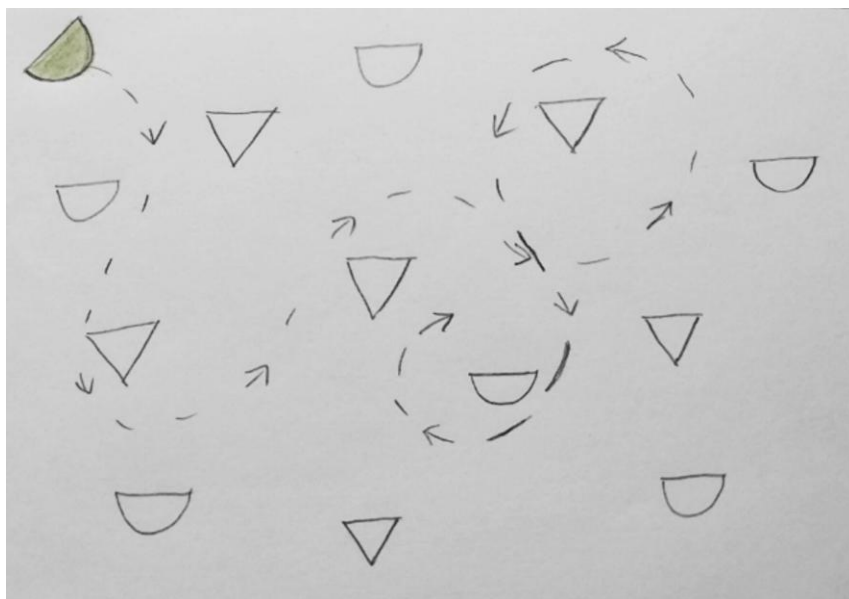
	<p>«Листя» виконує плавні та спокійні рухи у партері, довільно переміщаючись майданчиком та контактуючи одне з одним.</p>
--	---



Мал.2

7-14 т.

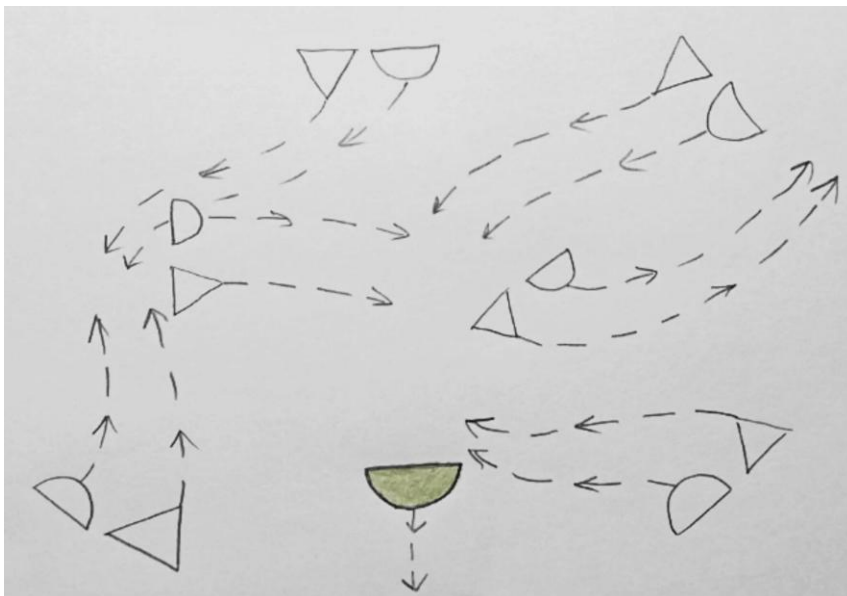
З'являється  
«Дощ», хаотично  
пересуваючись поміж  
листя, яке лежить та  
мляво рухається  
партері.



Мал.3

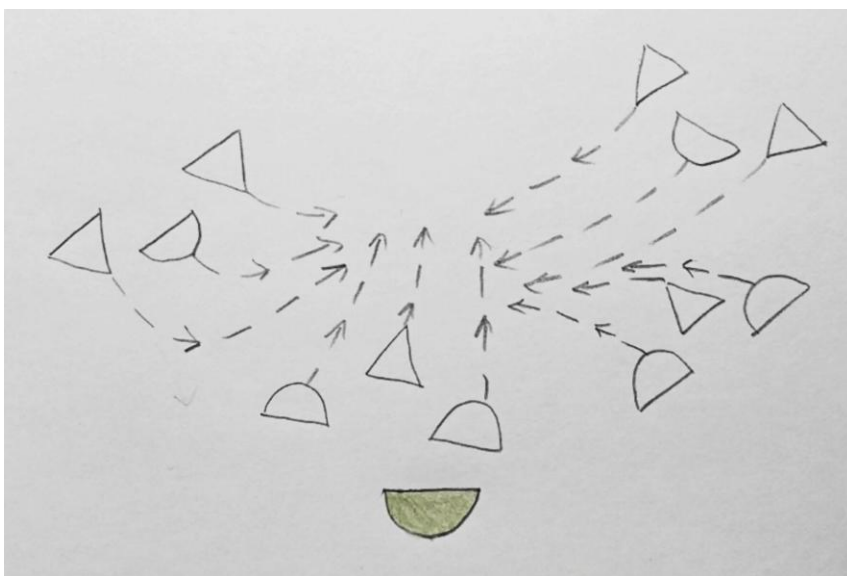
15-22 т.

«Листя» починає  
рухатись, виходячи з  
партеру, рухи стають  
активнішими та

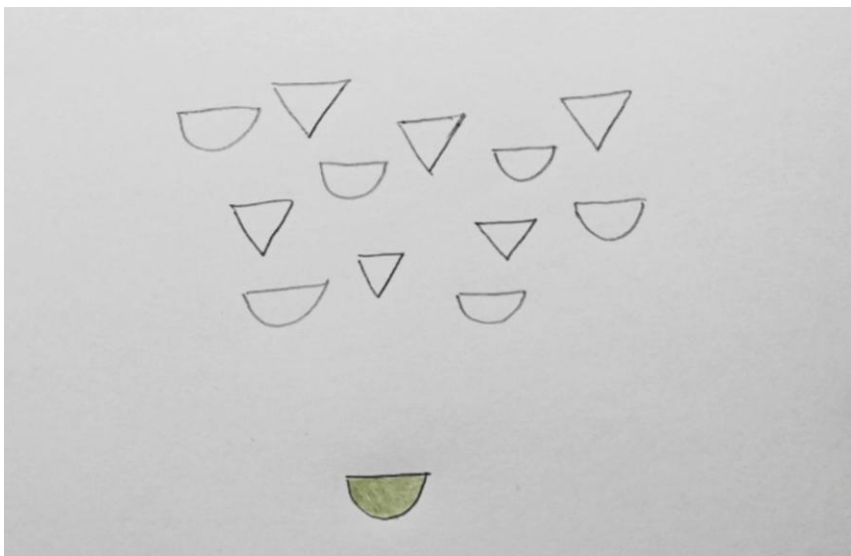


динамічнішими.  
Під час виконання рухів, «Лістя» формується у пари, які поступово об'єднуються в групи по 3 людини, а потім формують 1 купу з 12 виконавців у центрі майданчика. У цей час «Дош» виконує комбінацію, переміщаючись на передню частину майданчика.

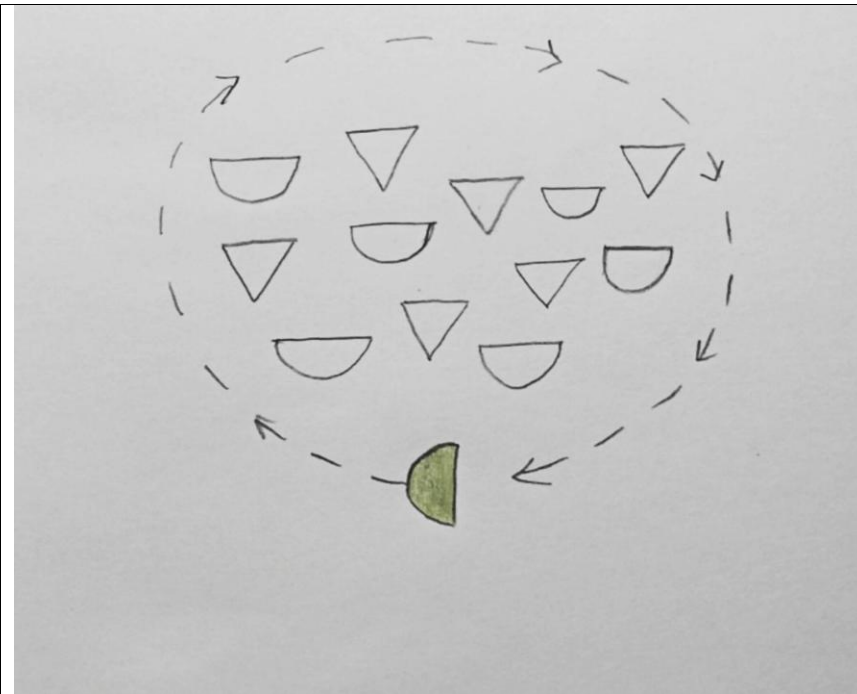
Мал.3.1



«Дош» починає рухатись навколо Лістя, сформованого у купу в центрі. Лістя виконує танцювальні рухи, ніби сторонячись від «Дошу». Поступово «Лістя» починає контактувати з «Дошем», по одному випадаючи із купи, навколо якої рухається «Дош».

*Мал.3.2**Мал.4*  
*23-32 т.*

Купа поступово розпадається і «Листя», зібравшись 2 купи по 6 виконавців в лівому верхньому та правому нижньому

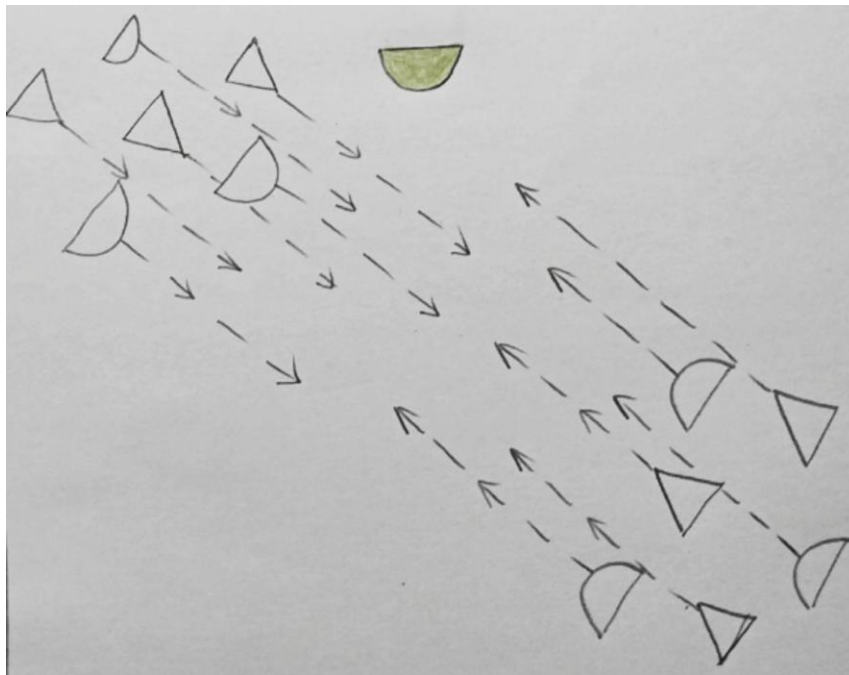


кутах, звідки рухаються по діагоналі назустріч одне одному.

*Мал. 4.1*

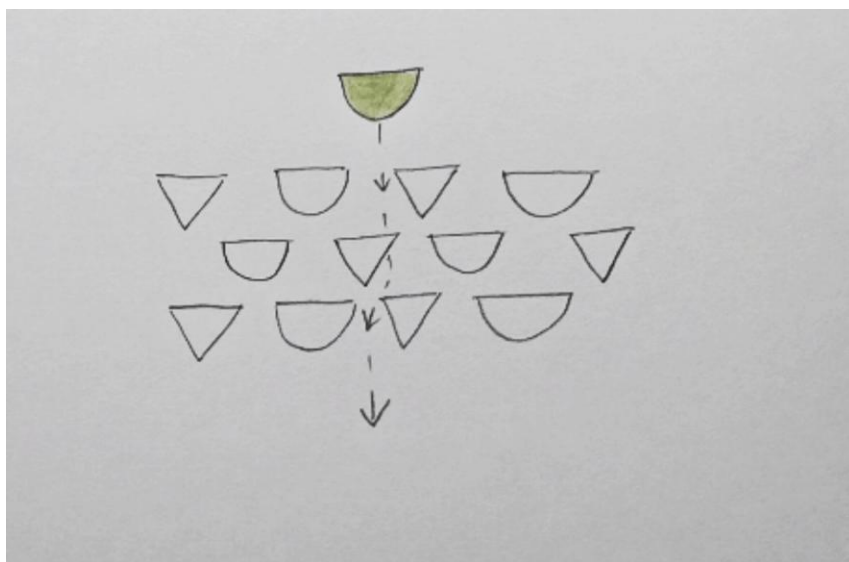


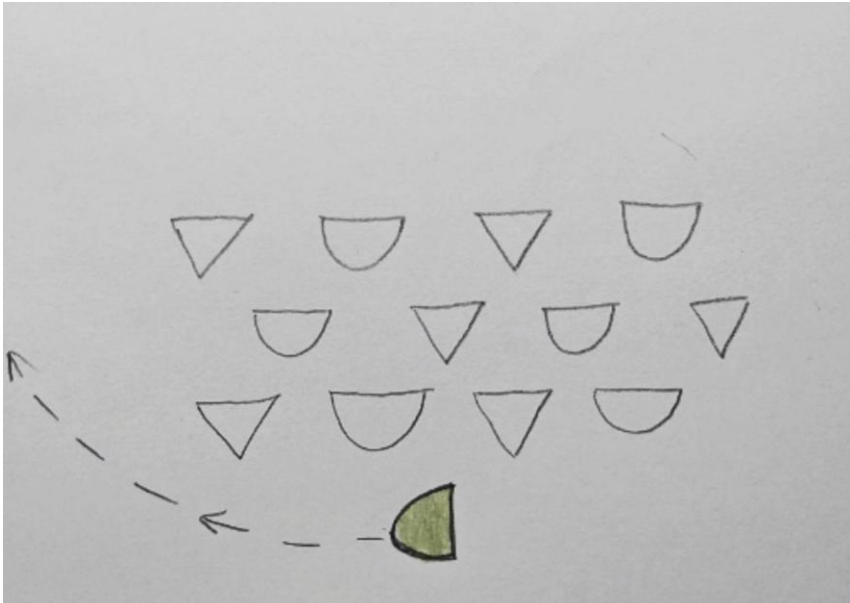
*Мал. 5*  
*33-40 м.*



Мал.6  
41-48 т.

Перетнувшись у центрі, дві купи змішуються між собою та формують 3 лінії по 4 виконавці. Просуваючи сь між «Листям», із задньої частини майданчика «Дош» виходить вперед. Виконується спільна танцювальна комбінація з динамічними стрибками, обертами та рухами у партері.



	<p><i>Мал.7</i> <i>48-51 т.</i></p> <p>Пересуваючись повільними рухами, «Дощ» зникає, а «Листя» плавно стихає, опускаючись у партер.</p>
--	--

#### Частина 4.«Осінній спокій»

Кількість тактів: 29

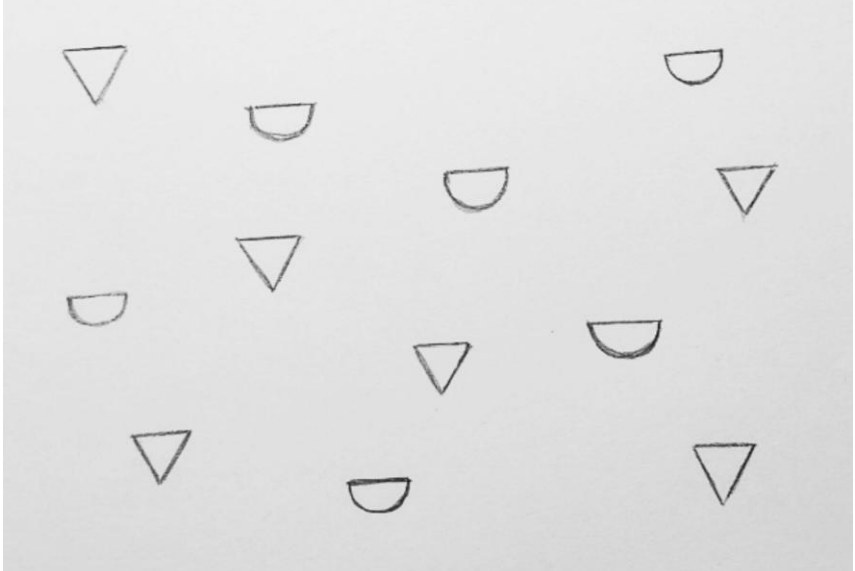
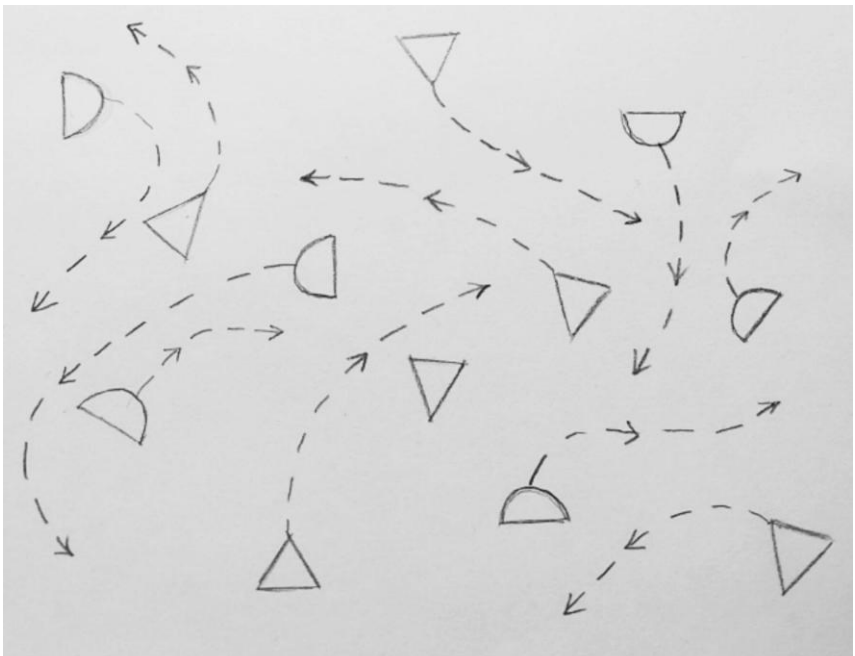
Тривалість: 1 хвилина 34 секунди

Музичний розмір:4/4

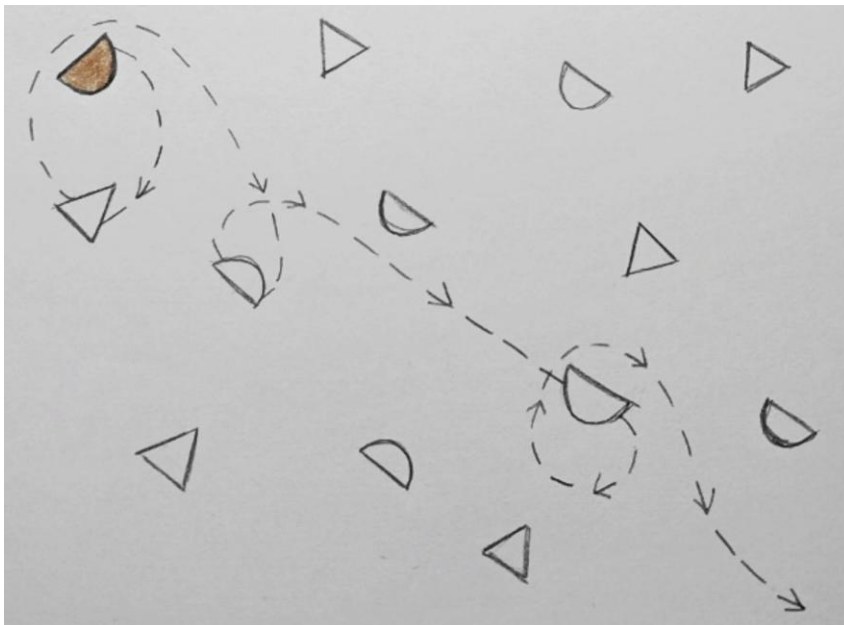
Четверту частину виконують 12 танцівників в ролі Листя(6 хлопців та 6 дівчат)та 3 солісти(Вітер,Туман та Дощ).

Макс Ріхтер«Meetingagain»

	<p><i>Мал.1</i> <i>1-4 т.</i></p> <p>Плавними,спокійними рухами «Листя» піднімається з партеру,ніби тягнучись вгору.</p>
--	--

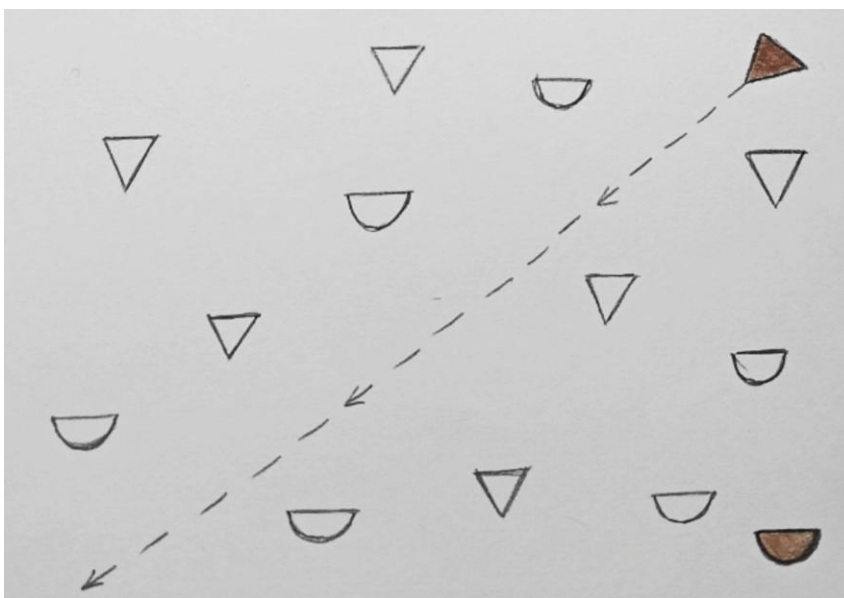
	
	<p><i>Мал.2</i> «Лістя» виконує танцювальну комбінацію, пересуваючись між собою та повертаючись у різні ракурси.</p>
	<p><i>Мал.3</i> 9-12 т. Із лівого верхнього кута з'являється «Туман». Рухаючись</p>





поміж Листя у правий нижній кут, «Туман» по черзі обертається в парі із «Листками», які оминає.

*Мал.4*  
*13-16 т.*

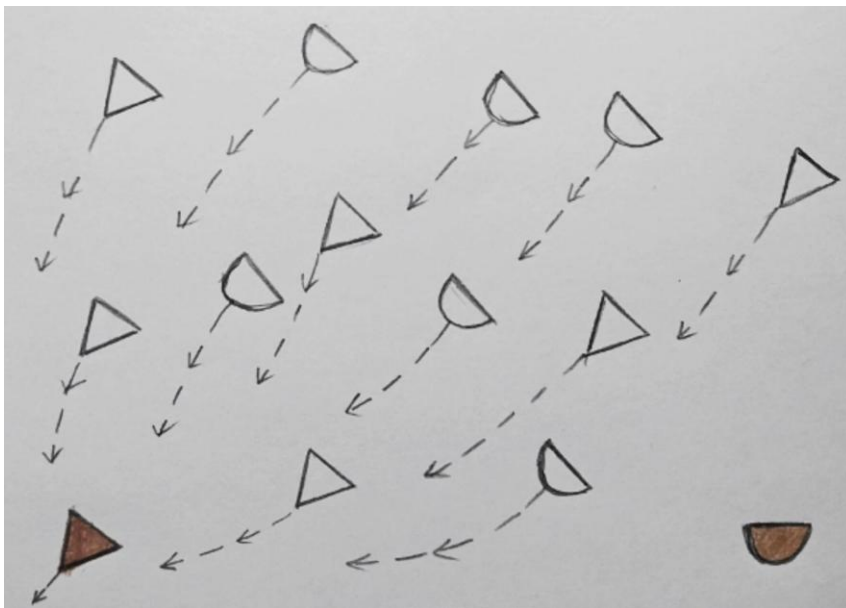
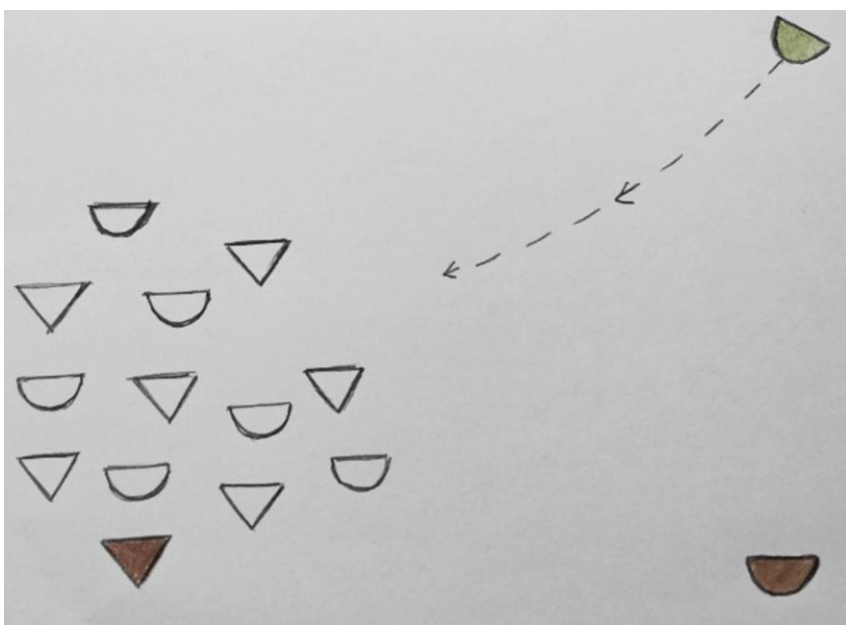


Із правого верхнього кута з'являється «Вітер» та стрімко просувається у лівий нижній кут поміж «Листя».


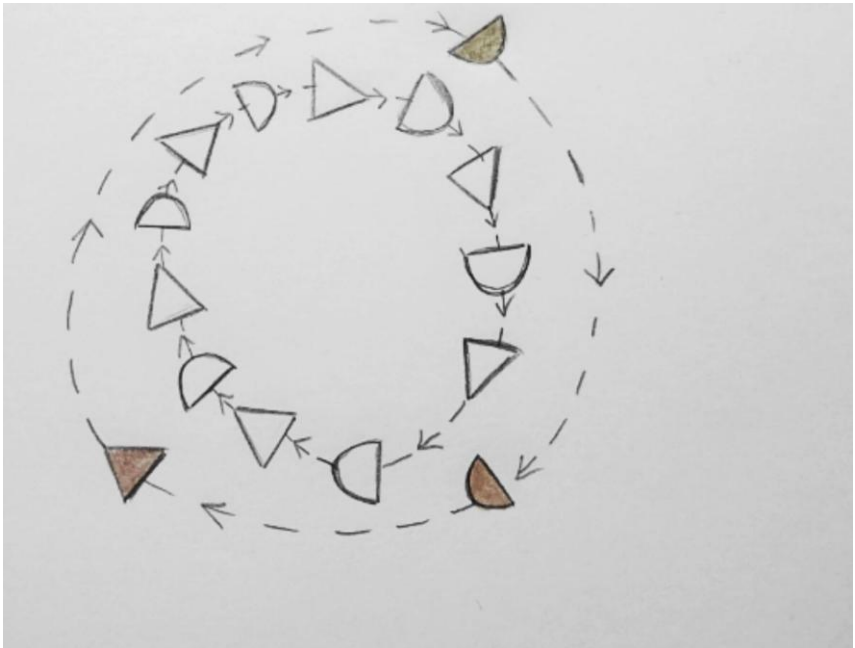
Пропустивши «Вітер» вперед, листя прямує за ним.

У цей час «Туман», залишаючись у правому нижньому куті, виконує танцювальну комбінацію.

Мал. 4.1

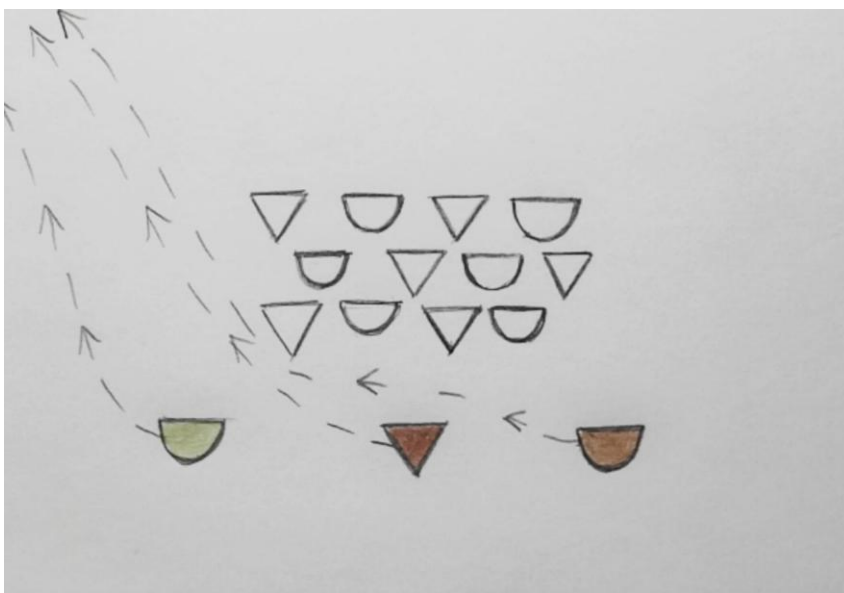
Мал.5  
17-20 т.

Із правого верхнього кута з'являється «Дощ» та рухається до центру, де виконує танцювальні рухи. У цей час «Вітер» та листя, залишаючись у лівому нижньому куті, виконують танцювальну комбінацію, а «Туман» переміщається до них, рухаючись у партері передньою

<p style="text-align: right;"><i>Мал 5.1</i></p> 	<p>частиною майданчика.</p>
<p style="text-align: right;"><i>Мал.6</i> <i>21-24 т.</i></p> 	<p>«Туман», «Вітер» та «Дощ» починають рухатись навколо «Листя», що теж утворює коло. Цим малюнком вони разом переміщуються на центр.</p>
<p style="text-align: right;"><i>Мал.7</i> <i>25-29 т.</i></p>	<p>2 кола розпадаються, перебудовуються у 3 лінії з</p>



Мал. 7.1



«Лістя» по 4 виконавці, та 1 лінію з «Туману», «Дощу» та «Вітру» попереду них. «Лістя» виконує танцювальні рухи, спочатку із «Туманом», потім із «Вітром» далі – з «Дощем».

Після свого акценту кожен з них по черзі зникає, а «Лістя» формується у фінальний малюнок – купу у центрі майданчика, завмираючи в позах у партері.

--	--

## ВИСНОВКИ

Дослідивши поведінкові реакції людей на складні життєві ситуації, можна зробити висновок, що ця тема стала невичерпним джерелом для творчих пошуків багатьох талановитих митців, зокрема, хореографів. Окрім того, у I чверті XXI століття вплив мистецтва на емоційний стан людини у стресових умовах привернув увагу значної кількості фахівців у сфері психології, давши поштовх до більш детального дослідження цього питання. Саме на основі спільної праці митців та психологів набула популярності арт-терапія, метою якої є допомога в подоланні наслідків емоційних потрясінь. Одним із найефективніших її напрямків, який дає змогу зрозуміти себе як на духовному, так і на тілесному рівні, є саме хореографічне мистецтво.

У ході дослідження стало очевидним, що в I чверті XXI століття сучасна хореографія вважається однією із провідних сфер для аналізу впливу зовнішніх обставин та емоційного стану на якість руху виконавця. Не дарма танцівники такого напрямку як contemporarydance приділяють значну увагу розвитку навичок імпровізації та контактної імпровізації. Такий досвід дає змогу детальніше дослідити власне тіло та відшукати цікаву, неповторну танцювальну пластику, спираючись на відчуття в моменті. Не дивлячись на різноманіття технік у contemporarydance, усі вони направлені на пізнання себе та пошук індивідуальних пластичних рішень у створених для цього обставинах.

Розглянувши аналоги творчого проекту в хореографії та інших видах мистецтва, вдалося дійти висновку, що більшість мистецьких творів II половини

XX – I чверті XXI століття мають на меті не лише створення яскравого візуального образу, а й детальний аналіз життєвих обставин, які формують характер персонажа. Цікавою деталлю виявилось і те, що джерелами для створення творів хореографічного і кінематографічного мистецтва нерідко є літературні сюжети або реальні життєві історії, які знову набули актуальності через десятки та навіть сотні років. Це і трагічні події минулого (жахи Першої світової війни у постановці Акрама Хана «XENOS»), і реальні переживання фантастичних персонажів (екранізація оповідання «Загадкова історія Бенджаміна Баттона» Френсіса Скотта Фіцджеральда), і життєві трагедії окремих людей (фільм-біографія «Фріда» режисерки Джулі Теймор). У той же час, нелегкі життєві ситуації, з якими стикалися герої літературних творів I половини XX століття, знову привернули увагу суспільства в контексті актуальних проблем I чверті XXI століття.

Підсумовуючи результати дослідження, слід зауважити, що вплив зовнішнього середовища на трансформацію рухів у сучасній хореографії є невичерпним джерелом творчих пошуків у ході роботи над хореографічною сюїтою. Аналізуючи різноманітні твори хореографічного та інших видів мистецтва, доречно звертатися до абсолютно різних історій та сюжетів, які, тим не менше, дають змогу проаналізувати тенденції поведінки різних людей у складних обставинах, використавши отримані знання для подальшого дослідження впливу життєвого досвіду та емоційного стану людини на якість і характер танцювальних рухів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрощук Л.М. ТАНЦЮВАЛЬНА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ХОРЕОГРАФІЇ .URL: <https://dspace.udpu.edu.ua/handle/6789/1571> (дата звернення: 18.10.2022).
2. Арт-терапевти радять протанцювати свою проблему. URL: <https://life.pravda.com.ua/travel/2009/05/8/18791/> (дата звернення: 05.10.2022).
3. Багряний І. Золотий бумеранг та інші поезії. — К.: Рада, 1999. — С. 6. (Цит. за вид.: Ключек Г. Романи Івана Багряного «Тигролови» і «Сад Гетсиманський»: Навч. посібник. — Кіровоград: Степова Еллада, 1998. — С. 8).
4. Бігус , О. О. (2021). ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БАЛЕТІВ КЛАСИЧНОГО СПАДКУ У ТВОРЧОСТІ РАДУ ПОКЛІТАРУ: ФІЛОСОФСЬКО-СВІТОГЛЯДНА ПАРАДИГМА МОДЕРН-БАЛЕТУ. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство», (44), 150–155. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235406> (дата звернення: 10.11.2022).
5. Вознесенська О. Л. Арт-терапія як засіб психосоціального відновлення особистості // Вознесенська О. Л. / Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки : [Зб. наук. праць] / Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2015. – К. : КНУ імені Тараса Шевченка. – № 3 (29). – С. 40-47. – Стаття в авторській редакції. URL: <https://lib.iitta.gov.ua> (дата звернення: 25.09.2022).
6. Загадкова історія Бенджаміна Баттона (фільм). URL: <https://uk.wikipedia.org> (дата звернення: 02.11.2022).



7. Загадочная история Бенджамина Баттона. URL:  
<https://citaty.info/movie/zagadochnaya-istoriya-bendzhamina-battona-the-curious-case-of-benjamin-button> (дата звернення: 03.11.2022).
8. Інтерв'ю Охада Нахаріна. URL:  
<https://totemdancegroup.com.ua/%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B2%D1%8E-%D0%BE%D1%85%D0%B0%D0%B4%D0%B0-%D0%BD%D0%B0%D1%85%D0%B0%D1%80%D1%96%D0%BD%D0%B0/> (дата звернення: 18.10.2022).
9. Коновалова Г.О. Контактна імпрізація як елемент вдосконалення професійної майстерності танцівника. URL:  
[file:///Users/taras\\_tuchapskyi/Downloads/Vknukim\\_myst\\_2011\\_25\\_10.pdf](file:///Users/taras_tuchapskyi/Downloads/Vknukim_myst_2011_25_10.pdf) (дата звернення: 10.11.2022).
10. Критика «Тигролови» Багрянй. URL:  
<https://ukrclassic.com.ua/katalog/b/bagryanij-ivan/3452-kritika-tigrolovi-bagryanij> (дата звернення: 10.11.2022).
11. На згадку про Піну Бауш. URL:  
<https://life.pravda.com.ua/society/2015/07/28/197729/> (дата звернення: 14.10.2022).
12. Олег Сидор-Гібелінда. Українці на Венеційській біенале: сто років присутності. К., 2008. С. 291.
13. Олексій Радинський. Контемпораріарт. URL:  
<https://commons.com.ua/uk/kontemporariart-ta-aktualne-mistets/> (дата звернення: 08.10.2022).
14. Повелитель мух | Вільям Голдінг. URL:  
[https://book24.ua/ua/product/povelitel-muh\\_9/](https://book24.ua/ua/product/povelitel-muh_9/) (дата звернення: 16.11.2022).
15. Раду Поклітару – видатний балетмейстер України. URL:  
[https://berdyanskdance.blogspot.com/p/blog-page\\_89.html?m=1](https://berdyanskdance.blogspot.com/p/blog-page_89.html?m=1) (дата звернення: 01.10.2022).
16. Стив Пекстон. Заметки о внутренней техники. URL:

- <http://old.girshon.ru/www.dancetrio/Articles/paxton2.htm> (дата звернення: 21.10.2022).
17. Танець як арт-терапія. URL: <https://bhub.com.ua/uk/tanets-yak-art-terapiya/> (дата звернення: 22.09.2022).
18. Тед Шон. Цитата. URL: <https://vseosvita.ua> (дата звернення: 15.11.2022).
19. Тураш Д., Домазар С. (2019). БАГАТОВИМІРНІСТЬ ТЕХНІК ІМПРОВІЗАЦІЇ В СУЧАСНОМУ ТАНЦІ. Молодий вчений, 11 (75), 866-871. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-184> (дата звернення: 10.10.2022).
20. Філософія танцю. URL: <https://sites.google.com/site/mistectvotancu225585/filosofia-tancu> (дата звернення: 18.10.2022).
21. Фрида Кало – цитати. URL: <https://citaty.info/man/frida-kalo> (дата звернення: 03.11.2022).
22. Хендрик О.Ю.Поняття contemporarydance та композиції його хореографічного тексту.URL: [https://otherreferats.allbest.ru/culture/00944667\\_0.html](https://otherreferats.allbest.ru/culture/00944667_0.html) (дата звернення: 19.09.2022).
23. Я — легенда (фільм). URL: <https://uk.wikipedia.org> (дата звернення: 13.11.2022).
24. AkramKhanCompany. URL: <https://www.akramkhancompany.net/> (дата звернення: 21.10.2022).
25. AlvinAileyAmericanDanceTheater. Cry. URL: <https://www.alvinailey.org/performances/repertory/cry> (дата звернення: 10.11.2022).
26. HildeRustad. Contactimprovisationanddancenarratives – bodymemoryandembodiedknowledge. PÅ Spissenforskning. DanceArticulated, specialissuebodilylearning, 2019. No 2. 29 p.
27. JuanSiliezar. Withtwistingandfloatingmovements,

HarvardGagadancecourseteachesstudentsandcommunitymemberstolistentotheirbodies.

TheHarvardgazette, 2019. URL:

<https://news.harvard.edu/gazette/story/2019/04/harvard-gaga-dance-course-teaches-students-to-listen-to-their-bodies/> (дата звернення: 01.11.2022).

28. LynneAnneBlom, L. TarinChaplin. Themomentofmovement: danceimprovisation.

UniversityofPittsburghPre, 1988. 256 p

29. XENOS. Последнее соло Акрама Хана. URL:

<https://territoryfest.com/tpost/ci0yfz772y-xenos-poslednee-solo-akrama-hana> (дата звернення: 25.10.2022).